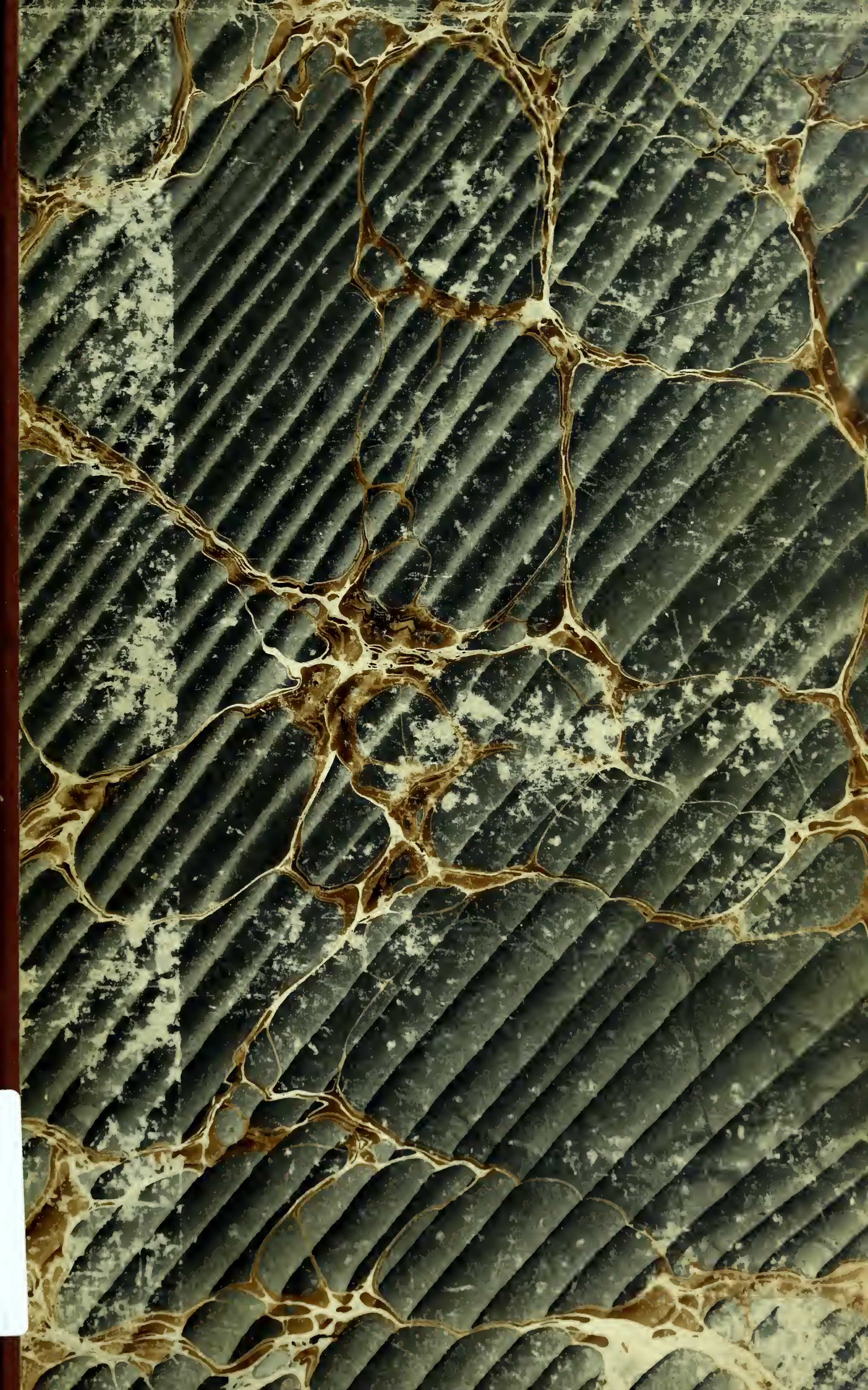
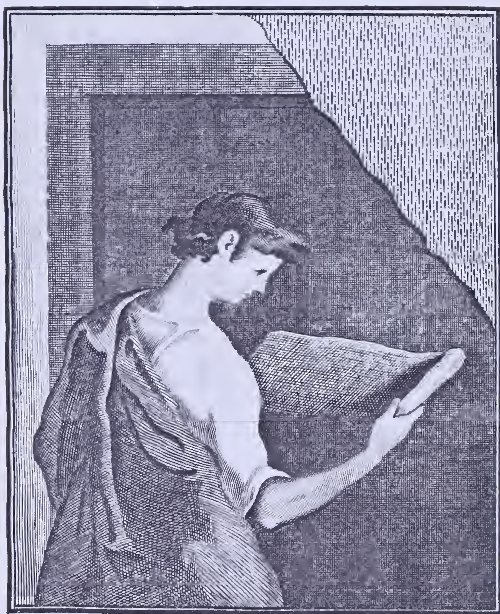




ARCHIV
FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREIN MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

RUDOLPH WEIGEL.

SECHSTER JAHRGANG.

MIT EILF HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG:
RUDOLPH WEIGEL.
1860.

Inhalt.

Seite

1. Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher. Von E. Harzen in Hamburg 1
2. Zusammenstellung von Nachträgen und Zusätzen zu Bartsch' Catalogue raisonné de l'oeuvre de Rembrandt. Von J. F. Linck in Berlin 31
3. J. v. Szwykowski's ikonographische Registratur. Von R. Weigel in Leipzig 81
4. Der Meister mit dem Monogramm J. K. (Bartsch IX. p. 157.) Von Geh. Oberfinanzrath Sotzmann in Berlin 90
5. Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher. Von E. Harzen in Hamburg. (Fortsetzung und Schluss von Nr. 1.) 97
6. Raphael's Disputa. Von Prof. Dr. A. Hagen in Königsberg . . . 124
7. Berliner Kunstberichte. Von Ebendemselben 143
8. Apollo und Marsyas. Gemälde im Besitz des Herrn Morris Moore in London. Von Inspector J. D. Passavant in Frankfurt a. M. 147
9. Holzschnitte altdeutscher Meister. (Fortsetzung.) Von Wiechmann-Kadow in Kadow bei Goldberg in Mecklemburg 152
10. Der Meister mit dem Monogramm J. K. (Bartsch IX. p. 157.) Schluss von Nr. 4. Von Geh. Oberfinanzrath Sotzmann in Berlin . . 155
11. Notizen über Jean Fouquet de Tours, peintre et enlumineur du Roi Louis XI. Von Inspector J. D. Passavant in Frankfurt a. M. 168
12. Kleine Mittheilungen 175
13. Ueber Albrecht Dürer. Von R. von Rettberg in München . . 177
14. Die Staatsunterstützung der Kupferstichkunst in Belgien. A. d. Französischen 200
15. Die Kensington-Photographien. Von R. Weigel in Leipzig . . . 205
16. Deutsche Goldschmiedszeichnungen des 18. Jahrhunderts. Von A. von Zahn in Leipzig 212

Seite
17. Ueber eine Landschaft von Nicolaus Poussin. Aus dem Englischen des W. Hazlitt 216
18. Beitrag zur Kupferstichkunde. Von R. Weigel 221
19. Neue technische Erscheinungen 228
20. Kleine Mittheilungen 229

Intelligenzblatt: Artistische Novitäten und Anzeigen. Seite I—XXVI.

Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher.[1])

Duchesne der Aeltere, der langjährige würdige Vorsteher des Kaiserlichen Kupferstichcabinets zu Paris, war der Erste, der in seiner Voyage d'un Iconophile, auf eine Gruppe in der Sammlung des Amsterdamer Museums aufbewahrter, sehr merkwürdiger Kupferstiche die Aufmerksamkeit hinlenkte;[2]) Arbeiten eines zur Zeit gänzlich unbekannten, angeblich Alt-Holländischen Künstlers, den er, mit Bezug auf ein handschriftlich mit Jahreszahl versehenes Blatt, als den Meister von 1480 einführte.

Betreffend den Urheber dieser anonymen Stiche, welche im Jahr 1811 aus der trefflichen Sammlung des Baron van Leyden an das Museum übergegangen waren,[3]) hatte sich keine Tradition erhalten und nirgends geschieht ihrer früher Erwähnung; einer scharf ausgesprochenen Individualität ungeachtet, wurde er unter bekannten Meistern vergeblich nachgesucht.

Während eines längeren Aufenthalts in Amsterdam im Jahre 1838, lernte ich diese durch Kunstwerth, eigenthümliche Technik und seltene Erscheinung so anziehenden Blätter kennen, von denen Duchesne nicht zuviel versprochen hatte und die fortan den Gegenstand meiner eifrigsten Forschungen bildeten. Genaue Durchzeichnungen, welche ich von ihnen nehmen durfte, und die zu solchen Zwecken unentbehrlich sind, kamen meinen Bemühungen wesentlich zu Hülfe, als deren erstes Resultat sich die Entdeckung herausstellte, dass diese räthselhaften Blätter nothwendig von der Hand des Meisters herrühren mussten, der sich in seinen Stichen des Zeichens b ∝ S bediente, welches für das eines Barthel Schön oder Schongauer angenommen ward.[4]) Dem feinen Kenner Wilson, der ein Specimen jenes Meisters besass, war schon

---

1) So erscheint des Künstlers Name auf einem Altarflügel von Münster; Zeytblom auf dem Altarwerke am Heerberge; auch Zeytplum in schriftlichen Urkunden.

2) Voyage d'un Iconophile, p 241.

3) Die Versteigerung der Sammlung des Baron van Leyden fand statt zu Amsterdam am 13. Mai 1811.

4) Man findet auch Kupfer, die mit B. S. gezeichnet sind, so Barthel Schön heissen soll. Teutsche Academie I., p. 220.

die nahe Verwandtschaft desselben mit Barthel Schongauers Arbeiten nicht entgangen.[5])

Durch den eigenthümlichen Umstand, dass die Amsterdamer Blätter sämmtlich durchaus mit der kalten Nadel ausgeführt, „geritzt", sind, da hingegen alle das obige Zeichen führenden, mit dem Grabstichel gefertigt, stehen zwei in einer wesentlich verschiedenen Technik behandelten Abtheilungen von Werken eines und desselben Meisters einander gewissermaassen fremdartig gegenüber, so dass sie, wie zum Beispiel die geritzten und geätzten Blätter des Andreas Meldolla, Menschenalter hindurch, ohne Widerrede für Werke verschiedener Künstler gelten konnten. [6])

So wie indessen nur von der Technik abgesehen wird, offenbart sich im Styl, wie im Ideengange vollkommene Uebereinstimmung, es enthalten überdies beide Abtheilungen ganz ähnliche Vorwürfe, wie ein Blick auf das Verzeichniss ergiebt. Am Anschaulichsten aber geht die Verwandtschaft aus denen an Zahl so überwiegenden Genredarstellungen hervor, aus denen so geistreich und humoristisch behandelten, alle Stände umfassenden Volksscenen, wo aus der ganzen Anschauungsweise, aus Accessorien und kleinen Eigenthümlichkeiten die Identität des Meisters deutlich hervorleuchtet.

Dass nun dieser Barthel ein Schüler Martin Schongauers gewesen sei, ist eine allgemeine Annahme, welche sowohl auf mehreren von ihm ausgeführten Copieen nach dessen Passionsgeschichte, als einer unverkennbaren Aehnlichkeit in Styl und Manier begründet erscheint.

Martin's Kupferstiche, die schon bei ihrem Erscheinen mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen wurden, die seinen Ruhm über ganz Europa verbreiteten, und ihm zu ungewöhnlichem bürgerlichen Wohlstande verhalfen,[7]) enthusiasmirten wohl manchen Jünger von Talent in seine Werkstatt einzutreten, und sich der neuerfundenen reizenden Kunst des Stechens zu widmen; unter ihnen unsern Barthel als einen der Tüchtigsten und Thätigsten. Eine so reiche Erfindungsgabe als sich in seinen Werken kundgiebt, der ihnen aufgedrückte Stempel von Genialität, selbst die ganz eigenthümliche mechanische Ausführung der Mehrzahl derselben, liessen nicht auf einen gewöhnlichen handwerksmässigen Kupferstecher schliessen, wie deren jede Goldschmiedtswerkstatt

---

5) A Catalogue raisonné of the select collection of engravings of an amateur, p. 85. Ebendaselbst ist von dem betreffenden Blatte, zwei ringende Hirten darstellend, ein vorzügliches Facsimile gegeben.

6) Andraea Meldolla, genannt Schiavone, Maler und Kupferstecher. D. Kunstbl. 1853, p. 327.

7) Aus den Registern geht hervor, dass M. S. in Colmar verschiedene Grundstücke besass; sein Wohnhaus, genannt zum Schwanen, zeichnete sich vor anderen aus. Mittheilung des Archivarius Hugot daselbst.

heranbildete, sondern vielmehr auf einen ausgezeichneten und hochbegabten Maler; von einem so productiven Künstler durften noch Gemälde existiren, und es galt nunmehr deren ausfindig zu machen, um auf solchem Wege zur Entdeckung seines Namens zu gelangen.

Die Verwandtschaft, welche augenfällig zwischen diesen Kupferstichen und den Werken der van Eyck'schen Schule besteht, liess mich, gleich andern, zunächst die Blicke nach den Niederlanden richten, in Hoffnung ihren Urheber unter deren hervorragenden Meistern zu entdecken, voraussetzend dass ein so eigenthümlicher Künstler sich der Forschung nicht lange werde entziehen können, und diese Verfolgung einer falschen Spur war es vornämlich, welche die Erreichung des ersehnten Ziels verzögerte. Jahrelang fortgesetzte Untersuchungen haben keinen andern Erfolg gehabt, als das Verzeichniss der Werke dieses Künstlers zu vervollständigen. Erst während eines längeren Aufenthalts in Schwaben und Franken im Jahr 1852, der zu einer genaueren Kenntniss der trefflichen Gemälde des Bartholomäus Zeitblom führte, deren sich diese Lande fast ausschliesslich berühmen dürfen, gelangte ich zur Wahrnehmung, dass der so eifrig gesuchte Meister in ihm gefunden sei, die durch alle späteren Beobachtungen bis zur Ueberzeugung gesteigert wurde.

Waren doch dessen grossartige Malereien während des Laufs von Jahrhunderten in Vergessenheit gerathen und selbst im eigenen Vaterlande fast unbekannt, wo deren Mehrzahl an abgelegenen Orten verborgen, geringgeschätzt, vernachlässigt eine anonyme Existenz führte, bis erst vor wenig Jahren eine Anzahl derselben durch die kunsterfahrene Hand des Conservators Eigner zu Augsburg, zu ursprünglichem Glanze hergestellt, gleichsam neugeboren, hervorging, und den Urheber wieder zu Ehren brachte.

Haben nun auch seitdem diese klassischen Werke die ihnen gebührende Würdigung gefunden, so sind dagegen die Kupferstiche des Meisters als solche unbeachtet geblieben, und zwar vornämlich in Folge von Anonymität und Seltenheit, daher um eine Verbindung zwischen beiden zu entdecken, es einer speciell auf diesen Gegenstand gerichteten Aufmerksamkeit bedurfte.

In der Tradition eines Barthel Schongauer sind Irrthum und Wahrheit eng verflochten. Dass ein Schongauer Namens Barthel während der ganzen zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu Ulm nicht existirt habe, denn derjenige Künstler dieses Namens, der schon in dortigen Urkunden vom Jahre 1441 erwähnt wird, kann als vorzeitig nicht in Betracht kommen, wird von Professor Hassler auf Grund einer fünfzehnjährigen Erforschung der Archive jener Stadt behauptet,[8]) und dass ein solcher ebensowenig zu Colmar gelebt,

8) Prof. Hassler Sendschreiben an Ed. Mauch, in Verhand-

geht aus den Untersuchungen des Archivars Hugot daselbst hervor, der zwar aus dortigen Urkunden eine grosse Zahl von Mitgliedern der angesehenen und weitverzweigten Familie Schongauer an das Licht gezogen hat, doch unter ihnen auch nicht einen des Namens Barthel, der sich der Kunst gewidmet hätte.[9]) Entweder also hätte die Aehnlichkeit des Monogrammes, dessen der Künstler sich bediente, sowie auch des Styls, Veranlassung gegeben, ihm den Namen Schongauer zu ertheilen, oder auch wäre er ihm, damaliger Sitte gemäss, nach seinem Meister beigelegt; man hätte ihn B. Schongauers genannt, um ihn als dessen Schüler zu bezeichnen, wie es in Italien häufig vorkommt. Aber wahrscheinlicher als Beides will jenes S, damaliger Sitte gemäss, weniger den Geschlechtsnamen als die Profession anzugeben, nichts anders sagen als „Stecher“, so dass unter Beibehaltung des traditionellen Taufnamens, jenes Monogramm vielmehr Bartholomäus Stecher bedeutete. Und hier möge die Bemerkung Platz finden, dass auch Martin Schongauers bekanntes Zeichen, gewiss richtiger für Martin Stecher zu lesen sein wird, woraus durch Latinisirung jener imaginaire M. Stichaeus entstanden sein mag, den Schöber in seinem Leben Dürer's als dessen Lehrer aufstellt, unter dem jedoch Schongauer verstanden ist. Es liesse sich dadurch motiviren, wesshalb M. S. Zeichen sich nur auf seinen Kupferstichen, dagegen nie auf seinen Gemälden und Zeichnungen findet, indem auf Letzteren, soweit meine Beobachtungen reichen, es fast durchgehends von fremder Hand hinzugefügt erscheint.[10])

So wie manche Künstler sich darin gefallen haben, ihre Monogramme zu variiren und in eine räthselhafte Form einzukleiden, erscheint anstatt des Zeichens b X S, welches gewöhnlich gleichförmig auf Zeitblom's Grabstichelblättern vorkommt, ein davon sehr abweichendes auf vier Blättern mit Bildnissen, den einzigen von ihm existirenden.[11]) Von den bekannten Exemplaren derselben, für unica gehalten, fand Duchesne eins in der Buckingham'schen Sammlung mit diesem fremden Zeichen versehen;[12]) Passavant sah später ein Zweites im Pariser Cabinet, an dem das Zeichen fehlte;[13]) wenn nun das von einander unabhängige, mithin unbefangene Urtheil dieser Kenner sich darin begegnet, beide Blätter dem unbekannten Meister von 1480 zuzuschreiben, so liefert dieses artige Zusammentreffen einen willkommenen Beleg für die behauptete Identität des Autors.

---

lungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben; Bericht 9 u. 10. Ulm 1855. 4.

9) Nach mündlicher Mittheilung des Archivars Hugot, wie oben.

10) Prof. Hassler bemerkte schon, dass Schongauer keines seiner Gemälde bezeichnete. D. Kunstbl. 1848, p. 6.

11) Siehe die Nummern 120 bis 123 meines Verzeichnisses.

12) L. c.

13) D. Kunstblatt, 1850, p. 180.

Das erwähnte Zeichen ist folgendes: W ⸸ B[14]), in seine Bestandtheile zerlegt, enthält es die Buchstaben V. V. S. B., welche rückwärts gelesen Barthel Stecher von Ulm ausgelegt werden können.

Ein bemerkenswerther Umstand im Werke dieses Künstlers ist die überwiegend grosse Zahl von gänzlich mit der trockenen Nadel ausgeführten (geritzten) Blättern, einer Manier, welche hier in Deutschland zum Erstenmale selbstständig auftritt.[15])

Diese Technik, deren Erzeugnisse leicht mit geäzten Blättern zu verwechseln sind, wurde in Oberitalien um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von Martin de Udine zuerst geübt. Es ist jedoch anzunehmen, dass Zeitblom sie entweder gleichzeitig oder selbst früher angewendet habe, weniger aus dem Grunde, dass Isr. v. Mekenen mehrere seiner derartigen Blätter copirte, weil dieser Künstler ja bis 1502—3 lebte, als wegen der Erscheinung von Costümen bei Z., welche mit den Achtziger Jahren des Jahrhunderts verschwinden, und Abwesenheit derer, welche an ihre Stelle treten. Auf diesen Umstand fussend, dürfte Z. Italien die Priorität streitg machen, wiewohl diese Blätter sicher in eine spätere Zeit gehören, als die mit dem Zeichen b ∝ S, indem es scheint, dass nachdem der Künstler dieses neue Verfahren sich angeeignet, er den Grabstichel nur ausnahmsweise noch zur Hand genommen.

Verschiedene Gründe lassen auch glauben, dass er diese Kunst in späteren Jahren lediglich als Dilettant geübt, bei welcher die Leichtigkeit der Production mit seiner schöpferischen Phantasie Schritt hielt; woraus die grosse Zahl hinterlassener Werke dieser Art zu erklären.

Und so gut wie die Formschneider ihre Stöcke selber druckten, daher sie sich auch Briefdrucker nannten, anfänglich mittelst des Reibers, hernach auf eigenen Pressen, waren auch die Kupferstecher jener frühen Zeit in die Nothwendigkeit gesetzt, für den Druck ihrer Platten selbst zu sorgen; auch noch Dürer liess seine Werke im Hause drucken. Nun erforderten aber Z. geritzte Platten wegen des beibehaltenen Grades, der ihnen einen so eigenthümlichen Effect ertheilt, beim Drucke eine ungewöhnliche Sorgfalt und künstlerisches Verständniss, lassen also um so mehr des Meisters Selbstdruck voraussetzen, was eine Beschränkung auf wenige Exemplare und folglich deren Seltenheit erklärt. Nicht für die Publicität bestimmt, bedurften sie auch keiner Bezeich-

14) S. Wilsons Catalog, p. 105, wo aber das Zeichen des Künstlers ungenau wiedergegeben ist.

15) Ueber diese, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eingeführte Manier, siehe den Artikel: Von Erfindung der Aetzkunst, in Naumanns Archiv f. z. K. Jahrg. 5.

nung, die daher durchgehends fehlt, denn die gegen Ende des Jahrhunderts allgemein beobachtete Sitte, Kupferstiche mit Monogrammen und Zeichen der Urheber zu versehen, hatte wohl nächst dem Zwecke diese bekannt zu machen, auch den im Auge, beeinträchtigenden Nachbildungen zu begegnen und das Eigenthum zu schützen. Desshalb bezeichneten M. Schongauer, v. Mekenen und Dürer in der Regel jeden ihrer Stiche, denn sie bezogen aus dem Debit derselben bedeutende Einnahmen; der stärkeren Benutzung ihrer Platten aber, sowie der grossen Verbreitung der Abdrücke, muss man es zuschreiben, dass ungeachtet der Vergänglichkeit solcher Kunstwerke, die Arbeiten dieser Meister, im Gegensatz zu denen Zeitblom's, sich Jahrhunderte hindurch, bis auf den heutigen Tag so zahlreich erhalten haben.

Mehrere der b ∝ g bezeichneten gestochenen Blätter, kommen mit kleinen Aenderungen ebenfalls in geritzter Manier vor, wo man dann bald diese, bald jene als Copieen betrachtet hat, während es eigentlich nur Wiederholungen sind. Bartsch spricht sich über dieses Verhältniss nicht aus, er bemerkt nur bei einigen der letzteren Classe, welche er in seinem 10. Bande unter den Anonymen beschreibt, dass sie eine grosse Uebereinstimmung mit einem gewissen Blatte des Wenzel von Olmütz zeigten (Nro. 48); ein Umstand, der darin seinen Grund hat, dass eben dieses Blatt einem B. unbekannt gebliebenen von Zeitblom nachgebildet ist. Es stellt vor zwei Liebende auf einer Bank nebeneinander sitzend, genau dieselbe Composition existirt noch ein drittes Mal, von J. v. Mekenen gestochen. Nur eines derselben kann Original sein, und es fragt sich welches? eine Frage, die Bartsch unentschieden gelassen hat, die aber, weil eine Anzahl anderer Blätter sich in denselben Verhältnissen befindet, hier zu untersuchen der Ort sein dürfte.

Die selten dargebotene Gelegenheit zur Vergleichung erschwert eine solche Untersuchung, wer sich jedoch in der Lage befand, die im Amsterdamer Museum befindliche Folge geritzter Blätter Zeitblom's genauer kennen zu lernen, und mit Israel van Mekenen's und Wenzel von Olmützen's Werken zusammen zu halten, wird nicht im Zweifel stehen, wer von diesen Künstlern der Vorgänger sei, und wer die Nachahmer. Die freie und meisterliche Ausführung stellt unbedenklich die Superiorität Z's heraus, nicht anders wie Schongauer's und Dürer's Originale die Nachbildungen jener Stecher in den Schatten stellen. In allen ähnlichen Verhältnissen darf man, wo Zweifel obwalten, gewiss die Regel gelten lassen, dass stets das geistig vollkommenere Werk das Urbild sei, aus dem einfachen Grunde, dass der Copiiste dieses nie zu erreichen vermag, noch jemals der ächte Künstler wird Untergeordnetes nachbilden wollen.

Unter Zeitblom's Stichen befindet sich eine Anzahl Wappen, theils ohne Zweifel fingirter, theils ungewisser Beziehung, obwohl

wahrscheinlich schwäbischen und fränkischen Ursprungs, andere hingegen mit Sicherheit Frankfurter Patrizierfamilien angehörig, namentlich denen der Knoblauche, Rohrbach und Holzhausen. Das Wappen des erstgenannten Geschlechts ist in einem geritzten Blatte dargestellt; die der Letzteren finden sich vereinigt in einem gestochenen Blatte mit dem Zeichen b ∝ 8, in welchem die heraldische Ordnung die Verbindung eines Mannessprossen der Familie R. mit einem weiblichen der Familie H. andeutet, wie eine solche zwischen Bernhard von Rohrbach und Eilchen von Holzhausen im Jahre 1466 wirklich stattgefunden hat.[16])

Ein fliegendes Blatt in der grossen Frommannschen Wappensammlung auf der Königl. Bibliothek zu Stuttgart, giebt Auskunft über die Verschwägerung obiger, der adlichen Gesellschaft Alt-Limpurg angehörigen drei Familien. Bekanntlich hat Zeitblom bedeutende Werke an mehreren Orten der Grafschaft Alt-Limpurg im Kocherthale ausgeführt, z. B. zu Gaildorf, Mittelroth, Eschbach u. a., woraus ein Zusammenhang mit jenen Wappen hätte gefolgert werden dürfen, so lange noch, wie unlängst, der Ursprung dieser Gesellschaft in Frage stand, sollte aber, nach neueren Untersuchungen, wie es scheint, fest stehn, dass Handelsleute aus Limpurg an der Lahn dieselbe stifteten,[17]) so ist auf jenes zufällige Zusammentreffen kein Gewicht zu legen.

Das Costüme der beiden Schildhalter in oberwähntem Blatte; bei dem Cavalier Kopfbund mit Reiherbusch, kurzer Mantel und lange Schnabelschuhe; bei der Dame Kopfbund mit zurückgebogenen Haarflechten, auch gefaltetes Mieder nnd Schleppkleid, fällt mit der Zeit der Verbindung zusammen; es wäre also gegen eine gleichzeitige Entstehung des Kupferstichs nichts einzuwenden, welche überdies durch die in neuester Zeit in dem H.'schen Familienarchive wieder aufgefundene Originalplatte bestätigt wird, auf deren Papierumschlage das Jahr 1467 von gleichzeitiger Hand angemerkt war.[18]) Diese Jahreszahl ist aber für die

---

16) Bernhard von Rohrbach beschreibt seine Hochzeit also: „Anno 1466 den 19. Sept. auf Freytag wurde ich eingesegnet in „der Pfarr-Kirch mit Eilchen von Holtzhausen, den Montag „hernach hielte ich Hochzeit und Beylager zum kleinen Falken-„stein, den Sontag nach Frantzisci führt man mir mein Braut „nach Hauss, in Wiphäusers Hof, welcher mein war und alle „Hochzeit Gäst waren gebetten;" u. s. w. Lersner Chronik von Frankfurt a. M., p. 302.

17) Römer-Büchen, Entwickelung der Staatsverfassung Frankfurts. Frankf. 1855, p. 221.

18) Becker, der dieses Umstandes erwähnt, ist der Meinung, dass diese Platte früher niemals zum Druck benutzt gewesen sei, weil keine alten Abdrücke davon vorkämen;* indessen existirt ein vorzügliches altes Exemplar in der Sammlung dell' Istituto zu Bologna, die von Pabst Benedict XIV. seiner Vaterstadt geschenkt wurde.* Naumann's Archiv f. z. K. Jahrg. II, p. 168.

Altersbestimmung der Kupferstiche des Meisters von Wichtigkeit, indem von allen übrigen seiner zahlreichen Arbeiten, auch nicht eine datirt ist,[19]) oder sich auf einen bestimmten Zeitpunkt zurückführen lässt.

Die Ausführung dieses Blattes zeigt im Vergleich zu den Copieen der Schongauer'schen Passion, einen bemerkenswerthen Fortschritt, wenn also Z. es im Jahr 1466 oder 67 anfertigte, wie wahrscheinlich, so mussten, da jene Copieen als Anfangsarbeiten, wofür man sie erkannt, vorhergingen, die Originale Schongauer's doch wenigstens einige Jahre früher erschienen sein, was um so weniger zu bestreiten sein dürfte, falls es mit dem Alter des von Passavant in das Jahr 1458 gesetzten Blattes dieses Meisters seine Richtigkeit hätte. Dann würde man aber wohl von dem, von Bartsch auf 1445 festgesetzten Geburtsjahr Martin's absehen müssen, weil in solchem Falle er diese trefflich vollendete Folge bereits im fünfzehnten Jahre seines Alters ausgeführt hätte, welches eine kaum denkkare frühzeitige Entwickelung voraussetzt, wobei Meister und Schüler sich ungefähr auf gleicher Altersstufe befunden haben würden.

Bartsch begründet seine Rechnung auf eine von Heineken angeführte Zeichnung vom Jahre 1470, auf welcher Dürer, in dessen Besitz sie sich einst befunden, mit eigner Hand angemerkt hatte: „Diess hat der hübsch Martin gerissen im 1470 iar da er ein „jung gsell was. Des hab ich A. D. erfarn vnd Im zu eren daher „geschrieben im 1517 iar."[20]) einer Thatsache die also erst um ein halbes Jahrhundert später aus zweiter, dritter Hand zu dessen Kenntniss gelangte, daher nicht so fest steht, dass sie nicht einige Ausdehnung gestattete. Stellte man Schongauer's Geburtsjahr nur auf 1440, so würde diese Annahme dem Character des Bildnisses in der Münchener Pinakothek, nach dessen Zügen Bartsch sein Alter auf 38 Jahre schätzte,[21]) nicht merklich widersprechen, wogegen eine solche Abänderung, welche der ohnehin so kurzen Lebensdauer des Künstlers, die schon im Jahr 1488 ihr Ziel erreichte,[22]) diese wenigen Jahre zulegte, die Schöpfung so vieler

---

19) Christ führt ein Blatt desselben an, mit der Jahreszahl 1479, welches jedoch weder Heineken noch späteren Schriftstellern zu Gesicht gekommen ist.

20) Heineken N. Nachrichten, p. 406. Das Brittische Museum besitzt ebenfalls eine Federzeichnung Schongauer's, einen Apostel mit einem offenen Buche darstellend, von Dürer's Hand bezeichnet „das hat hübsch Martin gemacht Im 1469 iar."

21) Auf Schongauer's bekanntem Bildnisse in der Münchener Pinakothek lese ich, in Uebereinstimmung mit Bartsch's Fac-Simile, die Jahrzahl 1483, auf dem Seneser hingegen 1453, allein dieses ist spätere Copie, wie es scheint eines Venezianischen Künstlers, der die Ziffer 8 für eine 5 genommen und als solche dargestellt hat. Auch die Gesichtszüge sind nicht correct wiedergegeben, sondern älter.

22) Nach der bekannten Angabe im Obituarium der St. Martinskirche zu

herrlicher und hochvollendeter Werke während so beschränkter Frist um etwas begreiflicher machen würde. Wollte man hingegen mit Passavant das Geburtsjahr bis 1420 hinaufrücken, so wäre der „junge Geselle" ein Fünfziger gewesen.

Martin Schongauer's Ruf, der zunächst nach Ulm, seiner Vaterstadt und dem vormaligen Wohnsitz seiner Familie gelangt sein musste, führte demnach den bereits den Knabenjahren entwachsenen Bartholomäus in dessen Schule, in derselben Absicht, welche späterhin Dürern dahinzog, nämlich zur Erlernung der nunmehr zur Selbstständigkeit gelangten Kupferstichkunst. Es ist vorauszusetzen, dass er einige Jahre darin verweilt habe, aber, sei es, dass ihm Geduld und Beharrlichkeit gefehlt, diese mühsame und schwierige Kunst sich anzueignen, worin er eine gewisse Sprödigkeit und Härte, welche seinen Grabstichelarbeiten anhängt, niemals völlig überwinden können, [23]) oder dass andere Hindernisse eingetreten seien, genug es scheint, dass in einem erfolglosen Streben sein grosses Vorbild zu erreichen ermattend, er dessen, ihm keine Zukunft verheissende Schule wieder verlassen habe, um eine verschiedene Lebensrichtung einzuschlagen.

Es geschah um dieselbe Zeit, dass die neuerfundene Kunst des Bücherdrucks sich in Schwaben niederliess, wo sie namentlich in den Hauptstädten Ulm und Augsburg, unter Hohenwang, den beiden Zeynern, Bämler u. a. sehr balde fröhlich aufblühete. Es ist natürlich, dass in jener Stadt, nämlich Ulm, wo zuerst in Deutschland der Formschnitt industriell und schwunghaft betrieben wurde, wenn auch einstweilen auf Heiligenbilder und Spielkarten eingeschränkt, dort auch am frühesten dessen Anwendung auf Bücherdruck sich in einem grossartigen Maassstabe entwickeln konnte, und das in mannigfacher Beziehung mit ihm eng verbundene Augsburg dem gegebenen Beispiele unverzüglich folgte.

Von den unternehmenden Druckherren dieser Städte machte Bämler zuerst den Versuch seine Ausgaben mit Holzschnitten zu verzieren, nicht allein zur Erleichterung des Verständnisses für

---

Colmar, wäre M. Schongauer im Jahre 1488 gestorben. Diesem widerspricht jedoch folgende Stelle im Grundregister derselben Kirche, Wickram's Urbar genannt, von 1490, fol. LVIII.

Item. Werlin von Limperg seligen erben XXXII sch. von Irem Huse in schedelgatz gelegen, gibt Muntpur (ein andermal Peters von Mumppursz genannt) das halb und Marten Schongowe'r das ander halb.

Später kommt Martin nicht wieder vor. Aus gütiger Mittheilung des Archivar Hugot.

23) Diese neben M. Schongauer's Werken so auffallende Unbeholfenheit hat wahrscheinlich A. Bartsch bewogen, den Meister b & s, mit von Murr, für den Aelteren zu halten, und daher in seinem grossen Werke jenem voranzustellen, während seine nach demselben gestochenen Copieen vielmehr das Gegentheil folgern lassen.

die Laien, als auch überhaupt zur Erhöhung des Interesses an Lecture, wie es in Schlussschriften unverhohlen ausgesprochen ist; ein Beispiel, das sofort Nachahmung fand, und zahlreiche illustrirte Drucke an das Licht rief.

Eine artistische Zugabe, sei es in historischen Vorstellungen, falls der Inhalt es gestattete, oder wenigstens in verzierten Initialen bestehend, wurde bald ein fast nothwendiges Erforderniss gedruckter Bücher, deren Kunst vielen unbedeutenden Geisteswerken dauernd Werth verliehen hat, sie vor schmählicher Vernichtung schützend. Eine musterhafte Sorgfalt auf Typen, Papier und Schwärze gerichtet, wodurch jene Ausgaben sich noch heute auszeichnen, wandte sich auch der künstlerischen Ausstattung erfolgreich zu, begünstigt durch das disponible Talent tüchtiger Maler, an denen die Schwäbische Schule jener Epoche vor anderen reich war.

Die aufmerksame Untersuchung der besseren Illustrationen früher Schwäbischen Incunabeln, und Zusammenhaltung derselben mit gleichzeitigen Gemälden der Landesschule, lassen deren gemeinsamen Ursprung nicht verkennen. Und wo anderwärts würde man auch die Urheber oder Erfinder dieser zahlreichen und theils sehr ausgezeichneten Holzschnitte zu suchen haben, als eben in den zünftig ansässigen tüchtigen Malern dieser blühenden Städte, die ihren Zunftgenossen, den Formschneidern, mit Visirungen an die Hand gingen, und gewiss auch in nicht wenigen Fällen selber den leicht erlernten Formschnitt ausübten. Der Antheil M. Schongauer's, Schühleins, der Holbeine, lässt sich mit Bestimmtheit nachweisen, und nicht minder halte ich mich überzeugt, dass auch Zeitblom an solchen Arbeiten sich vielfach betheiligt habe.[23 a)]

Als einen der frühesten derartigen Versuche dieses Künstlers glaube ich Doctor Hartlieb's berühmtes Werk Chiromantia betrachten zu dürfen, das, obwohl noch ganz xylographisch durchgeführt, dennoch schon vermittelst der Presse gedruckt ist, und durch diesen Umstand den Uebergang vom Tafeldruck zum Druck beweglicher Typen bezeichnet.[24)] Metzger und Ebert wollen es nicht später als in das Jahr 1472 setzen, wahrscheinlich aber ist dieses, übrigens in Hinsicht auf Kunst nur mässige Product, um einige

23 a) Unter den Wohlthätern des Klosters zu den Wengen wird ein Bartholomäus Schnitzer genannt,* wahrscheinlich Zeitblom, der bekanntlich der Brüderschaft dieses Namens angehörte und als solcher Holzschnitte zu Heiligenbilders geliefert haben könnte, wie sie von den Klöstern an fromme Pilger und andere Gläubige ausgetheilt wurden.**

*D. Kunstbl. 1833, p. 414.

**Johannes Schnitzer nannte sich der Verfertiger der in Holzschnitt ausgeführten Karten der Ulmer Ausgabe des Ptolemaeus von 1482.

24) Jorg Schapff, der sich am Schlusse des Werkleins nennt, war schwerlich Formschneider, denen damals die Anwendung der Presse noch nicht zustand, sondern vermuthlich nur Drucker.

Jahre früher entstanden, denn schon der erste illustrirte Bämler'sche Druck, die Summa Johannis von 1472, sowie das Plenarium vom darauf folgenden Jahre, wahrscheinlich aus derselben Offizin stammend, sind mit vorzüglichen Holzschnitten geschmückt, in denen der Geist Zeitblom's sich vollkommen ausspricht. Sie zeigen einen ernsten und grossartigen Styl, eine breite Behandlung mittelst einfacher kurzer Strichlagen, ohne Kreuzung, auf die Wirkung berechnet, welche Illuminirung ihnen ertheilen sollte, in Nachahmung der Zeichnungen, womit bisher Handschriften verziert wurden, und sind mit einem Verständnisse, einer Tüchtigkeit ausgeführt, wie nur bei Künstlern höherer Ordnung gefunden wird.

Von derselben Hand sind die mit historischen Compositionen ausgefüllten Initialen der sogenannten Fünften Deutschen Bibel, in Augsburg, wahrscheinlich aus G. Zeiner's Pressen um 1473—75 hervorgegangen,[25]) und die Verzierungen anderer Wiegendrucke, deren späterhin im Verzeichnisse Erwähnung geschehen soll.

Die Zahl der von Z. hinterlassenen Kupferstiche und Holzschnitte ist beträchtlich. Von Ersteren, die bisher allein berücksichtigt worden sind, gab Heineken in seinen „Neuen Nachrichten" ein Verzeichniss von 41, mit dem Grabstichel ausgeführten, das Zeichen b ✕ S tragenden Blättern. A. Bartsch waren deren nur 22 zu Gesicht gekommen, ausser mehreren unbezeichneten, die unter den Anonymen des zehnten Bandes seines Peintre Graveur Platz gefunden haben. Der in Amsterdam befindlichen Folge erwähnte, wie gesagt, zuerst im Allgemeinen Duchesne, die später, theilweise unter Hinzufügung anderer zu Paris und München vorhandenen Blätter, von Passavant kurz besprochen wurde, bis neuerdings Klinkhamer im 4. Bande der Revue Lacroix ein ausführliches Verzeichniss derselben vorlegte.

Mittelst Aufnahme einer namhaften Anzahl von meinen Vorgängern übersehenen Stücken ist mein Verzeichniss auf nahe an 160 Nummern herangewachsen, das bei geringer Aussicht, es nach vieljähriger, diesem Gegenstande gewidmeten Aufmerksamkeit noch wesentlich zu vermehren, ich nicht länger Anstand nehme hier zu veröffentlichen. Es umfasst vornehmlich die Kupferstiche, denn was die Holzschnitte betrifft, meistens in Bücherverzierungen bestehend, bei denen ein directer Antheil oft schwer zu bestimmen, so habe ich mich der Kürze wegen, mit Ausnahme weniger fliegenden Blätter, auf Angabe solcher gedruckten Werke beschränken müssen, welche Holzschnitte enthalten, an deren Ausführung der Künstler selber die Hand gelegt haben dürfte.

Dass von denen so seltenen geritzten Blättern eine so bedeutende Zahl, als das Amsterdamer Museum aufzuweisen hat,

---

25) In fol. max. Ebert 2166. Ein Facsimile dieser prächtigen Initialen giebt R. Weigel in Naumann's Archiv f. z. Künste, Jahrg. II.

sich beisammen gefunden, führt auf den Gedanken, dass diese Folge ursprünglich aus dem Nachlasse des Künstlers herrühren möge, wofür auch der Umstand spricht, dass mehrere derselben mit der Feder corrigirt, andere etwas auslavirt sind. Sie könnte füglich mit Sandrart's bedeutender Sammlung von Augsburg nach Amsterdam gelangt sein, die, vor dessen Rückkehr nach Deutschland, dort im Jahre 1640 öffentlich versteigert wurde. Sandrart war mit Rembrant nahe befreundet, der selbst ein eifriger Sammler von Kupferstichen war, daher Letzterer sicher diese Blätter gekannt haben wird, der unter den Holländischen Künstlern zuerst und allein sich deren eigenthümliche Technik aneignete und mit dem glücklichsten Erfolg in Anwendung brachte.

Ob nun Z. bereits unter M. Schongauer die Malerei geübt habe, ist sehr zu bezweifeln, da etwaige bei ihm vorkommende Reminiscenzen nur für Eigenthümlichkeiten der ganzen Oberdeutschen Schule gelten können, wogegen seine Färbung und Behandlungsweise von Schongauer's gänzlich abweichen. Dieser verdankte seinen grossen Namen ganz allein seinen weit verbreiteten trefflichen Stichen, die ihm Ruhm und Schätze eintrugen, während er als Maler sich nicht auszeichnete, denn die schwäbische Schule hat grössere Meister aufzuweisen. Schon seine frühesten Lobredner fanden an seinem Colorit zu tadeln, wie wir es auch an seinem Hauptbilde, der Mutter Gottes im Rosenhag vom Jahr 1473, bestätigt finden, das neben sonstigen Verdiensten, von ungeübter Hand mühsam ausgeführt erscheint.[26]) Auch ist nicht anzunehmen, dass, in Betracht des Zeitaufwandes, den seine vielen hochvollendeten Stiche erforderten, er neben anderweitigen Berufsarbeiten viele Gemälde habe ausführen können, wie denn auch wirklich nur eine ganz geringe Zahl unzweifelhafter existirt, die keine grosse Verbreitung gefunden haben und grösstentheils zu Colmar, seinem Wohnorte, verblieben sind.

Hätte Z. sich von Jugend auf der Malerei widmen wollen, so würde sich ihm in Ulm selbst bei dem trefflichen Hans Schühlin die günstigste Gelegenheit dargeboten haben, in dessen Schule er aber vermuthlich erst später eintrat, während er für das Kupferstechen keinen vorzüglicheren Lehrer finden konnte als Schongauer; worüber hinaus dessen Einfluss auf Z's Bildung aber nicht bemerklich ist.

Wir sind wenigstens dermalen ausser Stande Zeitblomen ein einziges zuverlässiges Gemälde aus früher Zeit nachzuweisen, kaum eines vor 1480, denn an den ofterwähnten Kilchberg'schen, welche nach Weyermann schon im Jahr 1473 ausgeführt sein sollten, ist seine

26) Dieses Bild, des Meisters Hauptwerk, vormals in der Kirche selbst in grosser Höhe aufgehangen, hat nunmehr einen Platz in der Sakristei gefunden, wo es bequem betrachtet werden kann. Bei dieser Veranlassung ist auf der Rückseite die Jahreszahl 1473 entdeckt worden.

Autorschaft ganz unerwiesen. Diese Bilder, welche vormals in der Dorfkirche des Orts existirten, nunmehr verschollen, werden mit andern, unzweifelhaft von Z. herrührenden, in der dortigen Schlosskapelle verwechselt, die sich gegenwärtig in der grossen Abel'schen Sammlung zu Ludwigsburg bei Stuttgart befinden, aber einer viel späteren Epoche angehören, und etwa um das Jahr 1504 entstanden sind.[27])

Weyermann wird verleitet, unsern Künstler auch schon so frühe als 1473 unter den Ulmer Malern, sogar als Aeltesten aufzuführen, und zwar durch einen von ihm mitgetheilten Contract zwischen der Malerbrüderschaft zu den Wengen daselbst, und dem Prior des Gotteshauses gleichen Namens, welchen angeblich Zeitblom, als Aeltermann dieser Corporation, zugleich mit andern seiner Collegen abgeschlossen habe.[28]) Dieses beruht aber auf einem Missverständnisse, wie bei näherer Untersuchung aus dieser Urkunde selber hervorgeht, denn die gegebene Jahreszahl 1473 bezieht sich auf eine vorlängst, wie es dort heisst, „viel iar her", mit einem Prior Ulrich Krafft stattgefundenen Transaction, wogegen der neue Contract erst 26 Jahre später, im Jahr 1499 mit dem Nachfolger, dem Prior Johann Mann, errichtet wurde. Die Acte beweiset also nur, dass Zeitblom im Jahr 1499 als Aeltester der Brüderschaft fungirt habe, und die Jahreszahl 1473 hat keine Beziehung auf ihn.[29])

Uebrigens lag Weyermann, wie er bemerkt, nur eine Abschrift der Originalacte zur Benutzung vor, in welcher der Copiiste unterlassen haben dürfte, die Stelle „Wie ist es auch" bis „möglich" zwischen Parenthesen zu stellen, denn sobald man diese ergänzt, kann über den Sinn derselben kein Zweifel obwalten.

Also im Jahre 1466 und früher hatte Z. bereits in Kupfer gestochen, in Holz vermuthlich schon zu Anfang der Siebenziger, und seine derartigen Arbeiten lassen sich eine Zeit lang verfolgen, aber erst nach einer Reihe von Jahren sind ihm Gemälde nach-

---

27) Diese Berichtigung verdanke ich der Güte des Herrn Besitzers. Die vier Bilder, aus zwei zersägten Altarflügeln entstanden, enthalten die lebensgrossen Figuren der Heiligen Georg, Florian, Johann Baptist und Margaretha; auf dem ursprünglichen Rahmen befand sish die Inschrift Zeitblom zu Vlm. Bei dieser Veranlassung muss ich meine Freude aussprechen, dass ein werthvoller Theil dieser grossen Sammlung, welche die schwäbische Schule umfasst, alle Bilder Zeitblom's einbegriffen, unlängst von der Königl. Würtembergischen Regierung acquirirt ist, und dieser Schatz als öffentliches Eigenthum nunmehr dem Vaterlande gesichert ist.

28) D. Kunstblatt. 1850, p. 355.

29) N. Wöckmann, der gleichzeitig mit Zeitblom als Aeltester der Brüderschaft genannt wird, erscheint nach Jäger's Angabe,* zum erstenmale in Urkunden im Jahr 1498, dagegen von 1506 bis 26 sehr häufig, 'der doch, so späte noch am Leben, unmöglich schon volle 53 Jahre früher als Aeltester fungirt haben kann.* S. dessen Ulmer Künstler. D. Kunstbl. 1833, p. 409.

zuweisen; von da an allgemach mit Arbeiten überhäuft, erfüllt er nach und nach ganz Schwaben und Franken mit trefflichen Werken seines Pinsels, denen wir bis kurz vor seinem muthmasslichen Ende nachgehen können. Hier zeigt sich offenbar zwischen seinem anfänglichen Berufe als Stecher, und nachherigem als Maler, eine bedeutende Lücke, daher es sich frägt, womit der Künster während dieser Zwischenzeit, welche in sein kräftigstes Mannesalter einfällt, sich beschäftigt habe.

Die Antwort hierauf scheint ein sehr merkwürdiges Kunstbuch zu ertheilen, das sich in der reichen Kupferstich-Sammlung des Fürsten von Waldburg-Truchsess befindet,[30]) und in dieser Beziehung so wichtig ist, dass es angemessen erscheint bei demselben ausführlich zu verweilen.

Es ist ein noch in seiner ursprünglichen schlichten Lederhülle enthaltener Folio-Band mit einer Anzahl Federzeichnungen gemischten Inhalts auf Pergament, von Meisterhand, und in Erfindung und Ausführung so durchaus übereinstimmend mit den Kupferstichen Zeitblom's, dass ich keinen Anstand nehme ihm dieselben zuzuschreiben.

Ein Titel, der über den Autor und die Entstehung hätte Auskunft geben können, ist nicht vorhanden, und da mehrere Blätter herausgeschnitten sind, so beginnt nunmehr der Band mit einer in wohlgeformter, runder, gothischer Minuskel geschriebenen Ars memorativa, welche drei Seiten erfüllt.[31])

Hierauf folgen sieben reiche Vorstellungen, jede eine ganze Blattseite einnehmend, den Einfluss der Planeten auf die Beschäftigungen der Menschen veranschaulichend; die personificirten Himmelskörper erscheinen gerüstet zu Pferde und Fähnlein führend

---

30) Diese, eine der ältesten und bedeutendsten Privatsammlungen Deutschlands, im Schlosse Wolfsegg bei Ravensburg in Schwaben anfbewahrt, ist reich an Merkwürdigkeiten, und Dank sei es der zuvorkommenden Gefälligkeit des kunstliebenden Vorstehers, Herrn Kammerdiener Jeggle, Besuchern leicht zugänglich.
Das Kunstbuch ist beschrieben von E. Förster in einer Abhandlung:
Luna von einem schwäbischen Meister des XV. Jahrhunderts. Mit einer Bildertafel. Darin wird gesagt: Die trefflichsten dieser Blätter stehen der Weise des Martin Schongauer so nahe, zu denen ich ausser der Luna noch Mars und Venus rechne, dass man wohl auf ihn als den Urheber schliessen könnte. Dahin gehören auch die meisten Doppelblätter. Wieder eine andere Hand ist in der Miniatur am Eingange zu erkennen, und Waffen und Geräthschaften stammen wieder von einem andern her. Das Ganze aber dürfte zwischen 1450 und 1460 entstanden sein; auf den oberdeutschen, insonderheit schwäbischen Ursprung, weisen noch bestimmter als die damals über ganz Deutschland verbreitete, aus der Genter Schule hervorgegangene Formengebung, die beigeschriebenen Verse mit ihren süddeutschen Sprach-Eigenheiten hin.

31) Der Eingang lautet: Prout Galienus in archa secretorum sicut et plures phisica auctores manent memoriam per conforma applicatura etc.

über dem Thun und Treiben der ihnen unterworfenen Sterblichen erhaben.[32]) Der leitende Gedanke dieser Vorstellungen entspricht ganz denen zum Kalender des Joh. de Gamundia gehörigen des Berliner Kupferstichcabinets,[33]) so wie denen einer Handschrift der Heidelberger Bibliothek,[34]) und der Planetenfolge des Baccio Baldini;[35]) während im Text viel Uebereinstimmung herrscht und die Motive dieselben sind, erweisen sich dagegen die Compositionen dieser vier Folgen gänzlich verschieden von einander, eine Erscheinung, die nur durch einen allen zum Grunde liegenden gemeinschaftlichen Urtext zu erklären ist, welcher dermalen noch unermittelt.

Die nächsten sieben Blätter enthalten die hier beschriebenen Volksscenen, deren jede zwei gegenüberstehende Seiten einnimmt.

Ein öffentliches Badhaus, wo im offenen Fenster ein Lautenschläger sitzt; im anstossenden Hofe mit Springbrunnen gewahrt man einen bekränzten Herrn an einem Tische mit Erfrischungen und mehrere lustwandelnde Paare.

Ein sogenanntes Weiherhaus, auf dessen Zugbrücke ein Herr Fischern und Entenjägern zuschaut; eine Gesellschaft Stadtbewohner fährt in einem Nachen umher, andere promeniren.

Zwei Ritter in Stechhelmen turnierend; unter vielen umstehenden Zuschauern bemerkt man mehrere Cavaliere zu Pferde, welche Damen hinter sich führen.

Nochmals zwei turnierende Ritter.

Eine Gesellschaft Cavaliere und Damen wird von den Herren einer stattlichen Burg empfangen, die über ein Dorf im Hintergrunde emporragt.

Der Hofraum einer Burg mit Herren und Damen in Conversation; ein Stallknecht striegelt ein Pferd, ein Zweiter worfelt Hafer; im Hintergrunde bemerkt man einen Menschen mittelst einer Falle an den Beinen aufgehangen.

Eine gemischte Gesellschaft bei einer Collation im Freien neben einem Waldbache, wird vor einem Narren, der einen Kolben führt, unterhalten, daneben ein Springbrunnen und auf einer Planke ein sitzender Pfau. Der Bach treibt treibt ein Mühlrad, das geometrisch aufgerissen ist.

Es folgen einige Blätter mit Recepten und Medicamenten, theils in Zifferschrift abgefasst.

---

32) Siehe eine Nachbildung der Vorstellung des Planeten Luna, bei Förster, Band III, Abth. 3.

33) Sotzmann, die xylographischen Bücher u. s. w. Serapeum III, p. 177.

34) Sotzmann a. a. O.

35) Beschreibung der Planetenfolge des Baccio Baldini. Strutt Dictionary I. 25 und Wilson's Catalogue, p. 21.

Darstellung eines Bergwerks, mit Bergleuten bei der Arbeit, in einer Landschaft mit hohem Horizont, wo im Vorgrunde Reisende von Strassenräubern angefallen werden. Höchst ausführliche Federzeichnung, in Saftfarben beendigt; als Titelblatt einer Folge Aufrisse von Gebäuden und Maschinen zum Berg- und Hüttenwesen gehörig, nämlich Schmelzen, Poch- und Stampfwerken, Bläsebälgen, Flaschenzügen u. s. w., alles geometrisch aufgerissen. Dazu erklärender Text nebst Recepten, abermals zum Theil in Zifferschrift.

Mehrere Blätter Text, betreffend Münzwesen, Berechnung der edlen Metalle nach der Feinheit u. s. w.

Verschiedene theils auf beiden Seiten in derselben Weise ausgeführte Blätter mit Ballisten, Kanonen und deren Lafetten, Mauerbrechern und anderm Kriegsgeräth, darunter die auf vier zusammenhängenden Blättern ausgeführte Zeichnung eines Geschütz- und Bagagezuges, von Armbrustschützen und einem Fähnlein Ritter mit aufgebundenen Helmen escortirt; Musik an der Spitze.

Ferner das Lager eines deutschen Bundesheeres von einer Wagenburg umgeben, wo ein Kaiser vor einem grossen Gezelte, von dem der Reichsadler weht, Depeschen entgegennimmt. Umher kleinere Zelte mit den Bannern von Würtemberg, Erbach u. a.[36]) Hier Soldaten beim Würfelspiel vor einer Bude, dort andere unter denen Streit ausbricht; am verrammelten Thor Reiter Einlass begehrend, vor dem Bettler gelagert sind neben Pferdecadavern. Auf zwei Blättern ausgeführt.

Hierbei befindet sich eine Anweisung zur Büchsenmeisterei, deren Eingang bemerkenswerth ist.

„Item das hort eim buchssenmeister zu. Er sol got vor augen han wan er so mit der buchsen vnd pulfer umb geet. So hat er synen grosten feynt vor ym etc.

Hierauf folgen noch verschiedene Regeln und Recepte, worauf der Band mit einigen leeren Seiten beschliesst.

Sämmtliche sind mit breiter Feder frei und meisterlich ausgeführt, nur selten etwas schraffirt, und scheinen theils bestimmt gewesen im Miniatur beendigt zu werden, womit bei einigen Köpfen sowie Initialen des Textes bereits ein Anfang gemacht wurde, wie auch die Rüstungen und Wappen an mehreren Stellen in Gold und Silber unterlegt sind.

Diese geistreichen Entwürfe, die uns an der Hand eines Zeitgenossen so lebhaft mitten in das oberdeutsche Volks- und

---

36) Ein gleichzeitiger Chronist berichtet:
Bisz d. keyser für nusz kam
mit grosser macht als zymlich ist
vnd sein leger do genam
im wagenburg mit spehern lyst.
Hans erhart, Burgundische Historie. strossburg 1477, fol.

Feldleben jener Epoche hineinversetzen, zeigen, was Gegenstand, Auffassung und Costüme betrifft, die auffallendste Uebereinstimmung mit Zeitblom's Kupferstichen weltlichen Inhalts, da hingegen deren geistlicher Theil wiederum eine eben so grosse Verwandtschaft mit des Künstlers Devotionsgemälden an den Tag legt; solchergestalt bilden seine Stiche nach beiden Seiten hin den vermittelnden Uebergang, ohne welchen man in denen, sowohl im Gegenstande als in der Ausführung sich so extrem entgegenstehenden Kunstwerken, nicht leicht denselben Urheber erkennen würde.

Die Vielseitigkeit des Künstlers, der sich in solchen Gegensätzen gefiel, erinnert an seinen grossen Zeitgenossen Lionardo da Vinci, der in gewaltigster Geistesanstrengung sein grosses Abendmahl, diese erhabenste aller malerischen Conceptionen vollbringend, zur Abspannung und heiteren Kurzweil, gelegentlich eine Unzahl abenteuerlicher Zerrbilder zu Papier bringen konnte; heute beschäftigt die schwierigsten Aufgaben der Hydrostatik und Dynamik zu lösen, morgen eine Wurstmaschine oder dergleichen auszuklügeln.

Und wie in Lionardo's künstlerischem Nachlasse, erscheint auch in Zeitblom's Kunstbuche eine Menge Risse, Bergbau, Geschütz- und Maschinenwesen betreffend, ein Material das wissenschaftliche Ausbildung voraussetzt, so weit die Empirik jener Zeiten eine solche Benennung verdient, und zu des Künstlers Lebenslauf, Entwickelung und Berufsthätigkeit in nächster Beziehung stehen muss.

Es hindert nichts uns anzunehmen, dass in die mehrjährige Lücke, zwischen Zeitblom's Tirocinium bei Martin Schongauer und seiner in späteren Jahren zur Blüthe gekommenen malerischen Praxis, ein polytechnischer Wirkungskreis als Maschinist und Büchsenmeister eingetreten sei, ein Beruf keineswegs seinem früheren so gänzlich entgegengesetzt, als es bei flüchtiger Betrachtung erscheinen möchte.

Die Goldschmiedskunst behauptete in jener Zeit, als das Princip der Arbeitstheilung noch nicht aufgestellt war, ein sehr ausgebreitetes Feld, denn ihr Lehrcursus eröffnete den Weg zu mannigfaltigen anderen Künsten und Gewerben Ihren Eingeweiheten war unter Anderm das ganze Münzwesen anbetrauet, welches Kenntniss von Metallurgie und Probirkunst ausbedingte, nebst Einsicht von Bergwerks- und Hüttenwesen, wovon Maschinenbau unzertrennlich war. Der Giesskunst Meister, schafften sie auf feurigem Wege Grosses wie Kleines, und zarte Geschmeide gingen aus ihrer Werkstätte hervor, sowie monumentale Kolosse. Die Universität der Goldschmiedsinnungen ist die Primärschule der Bildung für die grössten Maler, Bildhauer und Baumeister des Mittelalters gewesen; es genügt an Ghiberti, da Vinci, Dürer, Cellini, zu erinnern.

Um dieselbe Zeit aber erhob sich der denkwürdige burgundische Krieg; im Jahre 1473 versammelte Kaiser Friedrich die deutschen Völker gegen Carl den Kühnen unter das gemeinschaftliche Reichspanier, dem die nach Abenteuer und Beute dürstende kampfeslustige Jugend von allen Seiten, dem Rheine nach, zuströmte.

In den Feldzügen Herzog Carl's fand die Anwendung des groben Geschützes, das die moderne Kriegführung gänzlich umzugestalten berufen war, in einem früher ungekannten Maasse statt; dem gewaltigen Belagerungspark, welchen der Burgunder vor Neuss führte, durfte das zum Entsatz bestimmte Bundesheer nicht nachstehen, und waren es vornämlich die Reichsstädte, welche Geschütz und Büchsenmeister zu stellen hatten, unter denen die schwäbischen Ulm und Augsburg, sowie auch Nürnberg, zahlreiche Contingente lieferten. Friedrich's persönliche Erscheinung in diesen Städten, namentlich in Ulm, dessen Huldigung er empfing und dessen Privilegien er bestätigte, war ganz geeignet die Massen für den Feldzug zu begeistern.

Eine der obenerwähnten Zeichnungen des Kunstbuchs scheint den geschichtlichen Moment darzustellen, wo der Kaiser in seiner Wagenburg verschanzt, die Belagerung beobachtend und unterhandelnd abwartet, eine Darstellung, so ganz aus dem Leben gegriffen, dass man annehmen darf, der Künstler, der neben dem kaiserlichen Zelt die vaterländischen Banner wehen lässt, habe sich als Augenzeuge im Lager anwesend befunden.[37])

Nach geschlossenem Frieden und Auflösung des Bundesheeres, setzten die Städte, als Verbündete der Schweiz, den Krieg gegen Burgund auf eigene Hand fort, bis der Sturz Herzog Carl's im Jahre 1477 demselben ein Ende machte. Wahrscheinlich ist Zeitblom in Folge dessen, nach dieser Episode seines Lebens in seine Vaterstadt zurückgekehrt, um sich wiederum friedlichen Künsten zu widmen, denn wir sehen ihn nunmehr in die Schule des grossen Malers Hans Schühlein eintreten,[38]) mit dem er späterhin eine Geschäfts- und Familienverbindung eingeht.

Diese interessante Thatsache geht hervor aus einer Tafel des Altarschreins der Kirche zu Münster, eines Dorfes in der Grafschaft Burgau, einige Meilen von Augsburg entfernt, das im Jahre 1460 durch Kauf an Jacob Fugger überging, von dem, gemeinschaftlich mit Wolfgang von Freiberg, jenes Werk gestiftet wurde.

37) „Vo würteberg groff eberhart
„auch do selbs zur linken syten
„dem keyser noh gelegert wert
„fürstlichen stodt zu allen zyten."
Burgundische Historie, strossburg 1477, fol.

38) Hans Schüchlin von Ulm, Maler von der Mitte bis Ende des 15. Jahrhunderts, von Ed. Mauch. Württembergsche Volksbibliothek, 1. Abth., II. Heft. Stuttgart 1859. kl. 8⁰.

Die Tafel bildet den linken Flügel desselben, enthaltend die Vorstellung der Heiligen Johannes der Evangelist, Gregorius und Augustinus, zu deren Füssen Erdbeerpflanzen und Schwertel spriessen, auf einem gemusterten Goldgrunde. Sie führt folgende Unterschrift: — und von hans Schülein v. B. Zeitblom zw Vlm mit gemacht 14 . . (die beiden letzten Ziffern sind leider zerstört), welche durch die Anfangsworte auf dem entgegengesetzten Flügel: Dises Werk wurde von Jacob Fugger und W. v. Freiberg gestiftet, zu ergänzen ist.

Die mittlere Tafel, angeblich mit einer Vorstellung der Mutter Gottes und Heiligen, wird dem H. Schülein zugeschrieben.[39])

Hier liegt also der Beweis vor, dass Schülein und Zeitblom zusammen gearbeitet haben, und zugleich das wahrscheinlich einzige Beispiel, dass der Letztere seinen Namen auf einem Gemälde verewigte, da in den seltenen Fällen, dass er sich genannt, es auf dem Rahmen geschah,[40]) wodurch bei einer Restauration die Bezeichnung gewöhnlich verloren ging.

Von demselben Schülein ist ein ausgezeichnetes beglaubigtes Werk auf unsere Zeit gekommen, nämlich der Hochaltar in der Kirche zu Tiefenbronn, eines Walddorfes zwischen Pforzheim und Calw gelegen, auf dessen Rahmen der Meister sich genannt hat, unter Angabe des Jahrs 1469.[41])

Die Vorzüglichkeit dieses Werkes giebt hinlänglich zu erkennen, dass die obenerwähnte Tafel aus Münster nicht von Schülein, folglich nur von Zeitblom ausgeführt sein könne, wie es auch in der Ordnung ist, dass ein Mittelbild dem Meister, und dessen Flügel dem Schüler zu Theil werden. Die Färbung ist kühler und schwächer als in Z's Bilder seiner guten Zeit, auch die Ausführung noch etwas zaghaft, daher es als eine frühe Arbeit zu betrachten ist. Wir können aber daraus entnehmen, dass Z. seine spätere Grösse vornämlich S.'s Einflusse zu danken habe, der so kräftig und nachhaltig war, dass selbst bis in die späteste Zeit sich bei ihm characteristische Eigenthümlichkeiten seines Lehrers erhalten haben. Da jedoch diese Entwickelung nur durch eine Reihe von Uebergängen gedacht werden kann, so müssen voraussetzlich in einer gewissen Epoche, Zeitblom's Arbeiten denen Schülein's sehr nahe gekommen sein, und in der That begegnet

39) Das erwähnte Flügelbild befand sich noch im vorigen Jahre im Atelier des Herrn Conservators Eigener zu Augsburg aufgestellt, dessen Güte ich die Mittheilung der betreffenden Particularien verdanke.

40) So z. B. auf der Rückseite des Altarschreins auf dem Heerberge, und auf den Rahmen der früher auf dem Schlosse zu Kilchberg befindlichen Bilder.

41) Grüneisen und Mauch machten zuerst auf dieses Meisterwerk aufmerksam. S. deren Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. 8°.
Dass Zeitblom an demselben mitgearbeitet habe, namentlich an der Predella, (p. 24) scheint aus der Behandlung derselben nicht hervorzugehen.

man Gemälden, bei denen die Entscheidung zwischen beiden Meistern eben so schwierig scheint, als in ähnlichem Falle zwischen Rafael's früheren Gemälden und denen Perugino's.

Aus diesem zwischen beiden Künstlern bestehenden Verhältnisse, das in der Folgezeit durch Familienbande dauernd befestigt wurde, darf wohl soviel mit Sicherheit gefolgert werden, dass zu keiner Zeit Z. der Schule F. Herlen's angehört haben könne, wie bisher angenommen worden ist. Späterhin unbedingt nicht, aber früher ebensowenig, schon desshalb, weil von dem energischen Colorit Herlen's, das fast sein Hauptverdienst ist, und das Z. von ihm etwa angenommen haben könnte, das Münster'sche Bild gerade das Gegentheil zeigt, und diesem vorhergehende Werke nicht nachzuweisen sind.

Bevor man auf die Uebereinstimmung des dem Zeitblom zugeschriebenen Nördlinger Ecce homo, mit Herlen's Werken,[42]) eine solche Folgerung begründen dürfte, müssten bessere Wahrscheinlichkeitsgründe beigebracht werden, dass dessen Autorschaft ihm überhaupt angehören könne. Man hat das Monogramm des Bildes auf den Maler bezogen, weil es von den bekannten Wappen des Donatars aus der Familie Gienger gänzlich abweicht. Aber für ein Wappen ist dasselbe auch keineswegs zu nehmen, sondern nur für eine jener willkürlichen Marken oder Siglen, wie häufig im Mittelalter, der Familien-Wappen unbeschadet, von Individuen als Signaturen geführt wurden, namentlich von der Classe der Kaufleute, welcher Gienger angehörte. An so hervorragender Stelle unmittelbar vor dem knieenden Donatar angebracht, muss die Marke nothwendig auf diesen bezogen werden, und darf man versichert sein, dass sie ihm angehörte, denn indem der Zweck solcher Votivgemälde vornämlich darin bestand, der Pietät des Gebers ein Denkmal zu setzen, sowie das Eigenthumsrecht am Platze zu wahren, so ist es schlechterdings unmöglich, dass der Maler sein eigenes Zeichen oder Wappen hätte unterschieben dürfen. Ueberdiess lässt sich in dieser Marke, in einem Kesselhaken, oder selbst einem Z mit einem R verbunden bestehend, doch nur eine sehr schwache Beziehung auf Zeitblom's Namen finden.

Es liegt die Folgerung nahe, dass dieses Ecce homo, über dessen Herlen'schen Character viele Stimmen sich vereinigen, wohl von Niemand anders als diesem selber herrühren könne, der bekanntlich im Jahre 1467 als Stadtmaler nach Nördlingen berufen wurde, und also gerade zur Zeit der Entstehung des Bildes, dort sein Amt angetreten hatte.

Dass ein so ausgezeichneter Meister mit einem untergeordneten Anfänger an einem und demselben Werke sich betheiligt,

---

42) Siehe Waagen, im D. Kunstbl. v. 1854, p. 185.

kömmt häufig vor, allein solche Thatsache durch eine Inschrift verewigt zu sehen, ist eine so seltene und auffallende Erscheinung in der Kunstgeschichte, dass ihr ganz ungewöhnliche Motive zu Grunde liegen müssen. Wir glauben nicht fehl zu schliessen, indem wir den Schlüssel dieses Räthsels in Zeitblom's Verbindung mit Schülein's Tochter, um das Jahr 1483, zu finden glauben, durch welche der Freundschaftsbund zwischen beiden Künstlern dauernd besiegelt wurde.

Da nun, nach der Vorzüglichkeit des Hausen'schen Altars vom Jahre 1488 zu schliessen, Zeitblom im Jahre 1483 wohl schon einen höheren Standpunkt in der Kunst hätte einnehmen müssen, als aus der Münster'schen Tafel hervorgeht, so dürfte Letztere noch vor seiner Verheirathung entstanden sein, und die Inschrift vornämlich bezweckt haben, den künftigen Eidam und Ersatzmann bei seinem ersten Auftreten als Maler, in die Welt empfehlend einzuführen. Und mit dieser Begründung eines dauernden Verhältnisses, tritt Zeitblom in seines Schwiegervaters Kundschaft ein, von dem bezüglich auf Malerei fortan wenig mehr verlautet; von seiner jungen Frau begleitet, zieht er als fahrender Künstler in Schwaben und Franken umher, seine Anwesenheit hier und dort mit grossartigen Werken seines Genius bezeichnend, meistens an Ort und Stelle ausgeführt.

Während einer Reihe von Jahren finden wir den Künstler an verschiedenen Orten in einem weiten Umkreise seiner Vaterstadt beschäftigt, so viel wir wissen im Jahre 1488 zu Hausen, 1490 zu Blaubeuren, 1496 zu Eschach, 1497 zu Hürbel, 1505 zu Wippingen, 1507 zu Süssen u. s. w.

Die herrlichen Werke zu Blaubeuren, theils unverdient bezweifelt, werden von Einigen in 1496 gesetzt, von Andern erst in 1517; Ersteres wohl aus dem Grunde, dass die von Syrlin geschnitzten Chorstühle jene Jahreszahl führen, Letzteres wegen der Ziffer XVII, welche sich auf der Bekleidung eines Jünglings in der Epiphanis befindet, in dem wir eine Portraitfigur vermuthen, deren Alter dadurch angedeutet wird. Indessen trägt die colossale Figur Johannes des Täufers auf der äusseren Giebelmauer der Kirche deutlich die Jahreszahl 1490, und schwerlich werden äussere und innere Ausschmückung des Gebäudes weit auseinanderliegen. Das grossartige Gepräge dieses ziemlich wohlerhaltenen Wandgemäldes lässt keine Zweifel an Zeitblom's Autorschaft aufkommen, der sich in demselben zugleich als ein tüchtiger Frescomaler bewährt.

Auch jener Maler Bartholomaeus, der im Jahre 1487 seine Kunst zu Kilchheim ausübte, und der während der damaligen Händel zwischen Graf Eberhard dem Jüngeren und dem Frauenkloster zu St. Johannes Bapt. daselbst, den hartbedrängten Nonnen, welche der ältere Graf Eberhard protegirte, hilfreich beistand, er nebst

seiner Frau,[43]) darf mit Wahrscheinlichkeit auf Zeitblom gedeutet werden.[44])

Zwar wird seiner schon zwischen 1490 und 98 als eines Mitgliedes der Malergilde (Brüderschaft zu den Wengen genannt) in Ulm gedacht, allein erst nach des Schwiegervaters Tode, im Jahre 1502, scheint er wiederum seinen festen Wohnsitz in der Vaterstadt genommen zu haben, in deren Steuerregistern er um 1504 erscheint, bis, wahrscheinlich zwischen 1516 und 20, wo alle Nachrichten von ihm versiegen, er von der Bühne des Lebens gänzlich abtritt.

Nach Jäger's Angabe hätte Zeitblom sehr lange zu Nürnberg verweilt.[45]) Wir finden keine Belege hiefür, es sei dann, dass er an den zahlreichen Holzstöcken zu Hartmann Schedel's grosser Weltchronik mitgearbeitet habe, die im Jahr 1493 von Hans Schonsperger herausgegeben wurde. Dieses ist nicht unwahrscheinlich, denn wenn auch in der Schlussschrift des Buchs nur Wohlgemuth und Pleydenwurff als Urheber der Holzstöcke genannt sind, so geht doch aus der Verschiedenheit des Styles und der Ausführung hervor, dass noch andere Kräfte zur Ausstattung des umfassenden Werkes herbeigezogen wurden, und allerdings wird man bei manchen Stöcken lebhaft an Zeitblom erinnert.

Sehr zweifelhaft bleibt es hingegen, dass Z. Italien besucht habe, wie aus ihm zugeschriebenen in Salzburg existirenden Gemälden und Zeichnungen vom Jahr 1492 gefolgert wird,[46]) denn keines seiner anerkannten Werke zeigt davon die geringste Spur, und schwerlich hätte sich der Künstler dem mächtigen Einflusse italienischer Kunst entziehen können, welches weder Dürer noch Burgkmair, noch andere Zeitgenossen, vermochten. Zeitblom ist

---

43) — über dasselbe nam man (nämlich Dr. Conrad, ein Augustinermönch, Kanzler des jüngeren Grafen Eberhard) danacht etlich für, als meyster Barthlome der maler, und die krafftin und ander me zug man, sy hetten uns spyss zugetragen und heymlichen geroten und geholffen u. s. w.

— Do seyten uns etliche erbare frowen von Kirchen, jene wer es ouch gesagt worden, dorum hetten ir etwi viel zusamen geslagen und warent sy des eyns geworden, als die agnes smydin, die malerin und eva, und andere me, u. s. w.

Chronicon Coenobii Kirchheimense bei Sattler, Geschichte des Herzogthums Würtemberg unter den Grafen. Th. 4. p. 186, 202.

44) Ein Maler Barth. Thorer, soll, wie Weyermann in einer alten Handschrift entdeckte, im Jahr 1492 in des Kaufmanns Barth. Gregg Hause gearbeitet haben, von dem aber keine weitere Nachricht noch Werke vorhanden. Dessen Neue Nachrichten, p. 550.

45) Kunstblatt 1833, p. 420.

46) Kunstblatt 1852, p. 73.

So wie die italischen Motive in den beiden Zeichnungen, die das Zeichen B Z führen, ihre Aechtheit in Zweifel stellen, so die hervorgehobene Weichheit des Colorits, die der Gemälde.

von der Renaissance, die in Italien wie in den Niederlanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts schon in voller Blüthe stand, durchaus unberührt geblieben.

Auf das oben beschriebene Kunstbuch zurückkommend, ist des merkwürdigen Umstandes noch zu erwähnen, dass in demselben eine ausgezeichnete Miniaturmalerei enthalten ist, unverkennbar von der Hand des trefflichen Meisters, der nach seinen Kupferstichen von 1466 genannt ist, wahrscheinlich des Namens Egidius, und aus Cölln gebürtig.[47])

In demselben ist im Vordergrunde einer Gebirgslandschaft, auf grünem Plan, ein Fürst von seinem Hofstaate umgeben dargestellt, der von einer Bande Jongleurs auf verschiedenartige Weise unterhalten wird. Einer von ihnen bläst Feuer aus dem Munde, ein anderer zeigt Künste mit Schlangen, ein dritter balancirt einen Dolch auf der Nase; ihrer zwei treiben Ringerkünste, noch andere kämpfen mit langen Schwertern.[48]) Die Ausführung des Blattes ist vollendet und meisterlich.

Die Tüchtigkeit, welche der Künstler in einem unlängst in Besitz des Berliner Museum gekommenen Oelbildes als Maler an den Tag legt, macht sich auch in diesem verwandten Kunstwerke geltend; sie kann uns nicht überraschen, da die Selbständigkeit und Vollkommenheit seiner Stiche eine malerische Bildung voraussetzt.

Dass aber Meister Egidius unserm Künstler diess Bild in sein Album fertigte, lässt auf ein nahes Verhältniss zwischen beiden schliessen, erklärlich unter Künstlern, welche gleiche Zwecke verfolgen, wie unter andern auch zwischen Dürer und Lucas bestand. Dasselbe darf bei Zeitblom und seinem Lehrer Schongauer vorausgesetzt werden, wie auch Israel van Mekenen, der eine namhafte Anzahl Copieen nach dessen Stichen und vielleicht Zeichnungen anfertigte, die ohne eine bestehende nähere Verbindung schwerlich in seinen Bereich gekommen wären.[49]) Ein gemeinschaftliches Interesse musste diese gleichgesinnten, damals noch sehr isolirt stehenden Künstler einander nähern, und das Bedürfniss, ihre so neuen Erfahrungen und Beobachtungen über technische Verhältnisse einer erst in das Leben getretenen Kunst untereinander auszutauschen.[50]) Wir erkennen in diesen vier genannten Meistern

47) S. Einige Worte über den sogenannten Meister von 1466. Naumann's Archiv f. zeichn. Künste. Jahrg. 1859.

48) Es verdient angemerkt zu werden, dass mehrere Figuren in dieser Composition, vereinzelt als points in einem Kartenspiele desselben Meisters angewandt sind.

49) Namentlich folgende Blätter, nach Bartsch Nro. 169, 170, 172, 181, 182, 187, 188, 194 und wahrscheinlich noch andere.

50) Dahin gehört die Construction und Behandlung der Walzenpresse, auch die Bereitung der vorzüglichen Kupferdruckschwärze, deren jene Meister sich bedienten, erst mit Erfindung der Stecherkunst in's Leben tretend.

die wahren Koryphaeen der deutschen Stecherkunst des fünfzehnten Jahrhunderts, die sich zugleich als deren thätigste Jünger bewähren, da die Gesammtzahl ihrer Arbeiten, so weit unsere Kenntnisse gehen, gegen Ein Tausend Blätter hinanreicht, eine Zahl, diejenige aller übrigen gleichzeitigen Kunsterzeugnisse der Art weit übersteigend.

Zum Schlusse werde ich versuchen einige Eigenthümlichkeiten dieses bedeutenden Meisters, wie sie aus seinen Werken in den verschiedenen von ihm geübten Fächern sich herausstellen, hier zusammenzufassen, um, so weit es ohne bildliche Hülfsmittel erreichbar ist, zur allgemeinen Kenntniss und Würdigung derselben beizutragen.

Der Richtung der van Eyck'schen Schule treu geblieben, die auch nach ihrer Verpflanzung anf deutschen Boden ihren Ursprung nicht verleugnete, verwandte Z. zu seinen Werken die Naturstudien des eignen Vaterlands, sowohl in der menschlichen Figur, als in Bauwerken und landschaftlichen Hintergründen. Ein gesunder derber Naturalismus ist durchaus vorwaltend, in seinen Oelgemälden, nur kirchlichen Zwecken gewidmet, wie in seinen Kupferstichen und Holzschnitten, häufig profanen Inhalts. Seinen Aposteln und Heiligen haben biedere ehrenfeste Patrizier seiner Vaterstadt gesessen, und deren anmuthige Töchter seinen oft sehr lieblichen Madonnen und Engeln. Wenn er das Nackte vermeidet, geschieht es nicht aus Unkenntniss, seine Hände sind selbst vorzüglich zu nennen, weniger die Füsse; characteristich ist der kleine Oberkopf mit niedriger Stirne und die gradlinige, oft überwiegende Nase.

Ausgezeichnet erscheint Z. in den einfachen grossartigen Motiven seiner Gewänder, und sehr geschmackvoll der nach den Stoffen wohlunterschiedene Faltenwurf. Figuren von Heiligen setzen sich häufig ab von freischwebenden, damascirten und befranzten Teppichen, in denen Weiss, Saftgrün und Lackroth vorherrschen, und zierliches Blattgewinde in Golde, wölbt sich, Schnitzwerk nachahmend, über den Köpfen. Künstlich verschlungene Spruchzettel enthalten Namen oder Legenden in einer sehr schön geformten gothischen Minuskel, die Säume der Gewänder oftmals fingirte Inschriften in Römischen Capitalen.

Die Scenerie seiner Bilder zeigt Räumlichkeiten im allereinfachsten romanischen, seltener gothischem Styl, aus dem grünlichen Quadersandsteine construirt, der in der Gegend von Ulm verwandt wird, mit dergleichen Estrichen. Die Regeln der Linearperspective sind dem Künstler fremd geblieben. In den baumreichen Gründen seiner Landschaften erscheinen häufig senkrechte Felsen mit überhängenden Kuppen, wozu der Thalgrund des nahen Blauflusses die Vorwürfe darbot; Maiblumen und Ackeley schmücken gewöhnlich den Vorgrund, wo abgerundete Kiesel den Weg erfüllen.

Zuweilen ruht ein einfacher leicht gewölkter Himmel über der Landschaft, öfter aber ist die Luft durch erhaben geblümten Goldgrund ersetzt, wogegen im Uebrigen Blattgold und Silber nur sparsam Anwendung finden, wie bei Schmucksachen und Gefässen, bei denen das Relief durch Kreuzschraffirungen in schwarzer Farbe hervorgebracht ist.

Ein blühendes energisches Colorit, unter Anwendung leuchtender Localfarben, und ein starkes Impasto, zeichnen Z's Bilder vor andern seiner Zeit und Schule aus.

Während die Malerei bis an das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nicht aus dem Kreise religiöser Vorstellungen herausging, die, an einen bestimmten Canon gebunden, dem Humor nur wenig Spielraum gestattete, der in Sculptur und Miniatur seinen Spuk verstohlen trieb, fand der Künstler im Kupferstich das Mittel, demselben einen ungebundenen Lauf zu lassen. Dieses bezeugen seine zahlreichen Darstellungen geselligen Lebens, in denen burlesk carikirte Gruppen von Bauern und Vagabunden einen grossen Platz einnehmen, durch Hans Rosenblüths und Volz Barbierers Fastnachtsschwänke angeregt, ohne dass jedoch der Künstler, deren Leichtfertigkeit sich hingebend, jemals die Gränzen des Schicklichen überschritten hätte. Auf solchem Wege bildete sich die Genremalerei heran, die durch die Reformation zur Reife gelangte, so dass das Fach der Bambocciaten sich schon um ein Jahrhundert früher entwickelte, als deren angeblicher Erfinder in die Welt trat.

In diesen Stichen, wie ebenfalls in den Zeichnungen des W. Kunstbuchs spiegelt sich das öffentliche Leben Ober-Deutschlands, namentlich der Schwäbischen Lande, Franken und Elsass einbegriffen, deren eigenthümliche Kleidertracht vorherrschend ist. Diese zeigt sich in den übermässig langen Schnabelschuhen, von ihrem polnischen Ursprunge poulaines genannt, gegen die der Mönch Capistranus im Jahr 1461 auf öffentlichem Markte zu Ulm vergeblich predigte, in den anstössig kurzen Mäntelchen und eben so unziemlich knappen Beinkleidern, welche, aller Kleiderordnung spottend, und von Basel bereits verpönt, endlich auf den Reichstagen zu Worms und Lindau geächtet wurden,[51]) in den reducirten offenen Wämsern, aus deren genestelten Aermeln das Hemde bauschend hervorquoll, das an Brust und Halse vermisst wurde, extravaganten, theils von Frankreich überkommenen Moden.[52])

---

51) Schon 1411 mussten die Schneider die Kleiderordnung beschwören und geloben, denen die hier (in Ulm) haushablich sitzen, ihre Kleider nicht anders zuzuschneiden, als nach der Reichsverordnung, bei Strafe von fünf Gulden und dreimonatlicher Verbannung, dessgleichen auch die Schuhmacher. Vergeblich! die Mode musste ihre Stadien durchlaufen.

52) Der argwöhnische Ludwig XI. begünstigte diese Mode, die ihn gegen das Tragen versteckter Waffen sicherte.

Ferner in Kopfbünden mit Bändern und Nesteln, Reiherbüschen und Straussfedern geschmückt, wahrscheinlich burgundischen Ursprungs, dem wälschen biretto vorangehend, alles dem Luxus einer Zeit entsprechend, in der es sprichwörtlich hiess: Ulmer Geld regiert die Welt.

Eine Hauptzierde des weiblichen Geschlechts war das Haupthaar, das in Flechten bogenförmig aufgebunden die Schläfe schmückte, am Scheitel von einem einfachen Tuche bedeckt, aber an festlichen Tagen frei herabwallend, nur durch eine Perlenschnur gehalten, oder durch einen frischen Kranz von Raute und Salbei, den auch Männer trugen. Dazu ein weitfaltiges Gewand, doch eng an Brust und Schultern, durch einen Gürtel in der Gegend der Weichen in parallelen Falten befestigt, über welche kleidsame Tracht der Schwäbischen Schönen ein gefühlvoller italienischer Reisender, Messer Ventura da Perugia, der im Jahre 1459 bei dem festlichen Einzuge Erzherzog Sigismunds in Basel anwesend war, sich in einem Schreiben nach Hause mit beredtem Entzücken ausspricht.[53])

Und wie diese malerischen Costüme auf den Boden hinweisen, wo diese Compositionen entstanden sind, so noch manche einzelne Züge in denselben. Zum Beispiel das sogenannte Steinstossen, nämlich das Werfen schwerer Steine nach einem Ziele, eine gymnastische Uebung, die noch zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der Augsburger Gegend üblich war, wie noch heute in der Schweiz, dagegen jenseits des Rheines und in den Niederlanden nicht gekannt.[54]) Die schmucke Kartenlegerin in einem Conversationsstücke schlägt in ihrem Schoose Eicheldaus auf,[55]) eine Farbe, nur der deutschen Karte eigen und weder in der französischen noch italienischen vorkommend; in der Planetenfolge wird das Wort „Marner" gebraucht, mit welchem die zahlreiche Klasse der Weber in Ulm bezeichnet wurde, u. d. m.

Diese Einzelheiten sind aber desshalb nicht unwichtig, weil durch sie die schwäbische Abstammung jener Amsterdamer Folge bestätigt wird, gegen diejenigen Schriftsteller, welche sie der niederländischen oder holländischen Schule zuschreiben, durch die nahe Verwandtschaft veranlasst, in welcher diese verschiedenen Schulen zu einander stehen, die in Rogier von Brügge ihren gemeinschaftlichen Ursprung nehmen.

---

53) Pontani de adventu Ducis Sigismundi Austr. ad Constantianum Concilium A° 1459. Freher Germanicarum rerum script. II, 113.

54) M. Welser, Augsb. Chronica II, p. 224, 271.

55) Catalog Nro. 81.

Nachtrag, betreffend den Ulmer Maler Hans Schühlein, den Lehrer B. Zeitblom's, und Schwarz von Rotenburg, dessen vermuthlichen Schüler.

Sein Name, auch Schüle und Schiele lautend, erscheint mehrmals in Ulms Registern zwischen 1468 und 1502, dennoch würde er für uns eine unbekannte Grösse sein, wenn nicht jener Hochaltar in Tiefenbronn, von dem bereits oben die Rede war, als ein redendes Zeugniss für des Urhebers Meisterschaft aufträte.

Denn von seinem im Jahre 1468, angeblich für die Augustinerkirche ausgeführten Lucas-Altare, so wie von einem anderen, für das Kloster Lorch im Jahr 1495, haben sich keine Spuren erhalten, und die uns aufbewahrte Notiz, dass S. in 1491 für den Schwäbischen Bund, zwölf Botenbüchsen bemalt habe,[56]) kann uns nur in sofern interessiren, als daraus hervorgeht, dass nicht allein in Italien um diese Zeit die ausgezeichnetsten Künstler sich durch handwerksmässige Bestellungen nicht erniedrigt hielten. S. war Kirchenpfleger von 1497 an bis zu seinem Ende, das in's Jahr 1502 gesetzt wird, und seit 1499 auch Aeltester der Malerbrüderschaft zu den Wengen.

Drei Maler dieses Namens, Lucas oder Laux, genannt von 1499 bis 1510, Daniel, ebenfalls um 1510, und Erasmus, werden für Söhne desselben gehalten; eine Tochter wurde um 1483 an B. Zeitblom verheirathet.[56])

Das eben erwähnte, noch in Existenz befindliche Werk, vermittelst seiner Inschrift ein beglaubigtes des Meisters, ist ein Schrein mit bemalten Flügelthüren, in seinem innern Raume einige Gruppen lebensgrosser vergoldeter Bildsäulen enthaltend, die von allzu untergeordnetem Kunstwerthe sind, um Schülein einigen Antheil an denselben zuschreiben zu dürfen, wiewohl in jenen Zeiten Maler und Bildhauer bei Ausführung solcher Werke oftmals in einer Person vereinigt waren.

Hinten am Rahmen des Schreines befindet sich die ächte und wohlerhaltene Inschrift:

gemacht zu Vlm vo hannße schüchlin maler MCCCCLX viiij Jare.

welche jedoch nur auf die Flügelthüren und Staffel bezogen werden darf, da des Meisters Autorschaft an den in Wasserfarben ausgeführten, untergeordneten und stark beschädigten Bildern der Rückseite sehr zweifelhaft ist.

Die auf beiden Seiten bemalten Thüren enthalten an der dem Sonnenlichte stets ausgesetzt gewesenen und daher sehr verblassten Aussenseite, die vier Vorstellungen des Englischen Grusses, der Heimsuchung, der Geburt und der Epiphanias in fast lebensgrossen Figuren;

---

56) Weyermann, Neue Nachricht., p. 476.

die besser erhaltenen der Innenseite, diejenigen der Handwaschung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung, bei denen die Luft durch gemusterten Goldgrund ersetzt ist. Die Staffel stellt den Heiland inmitten der Apostel dar, als Halbfiguren, ebenfalls auf Goldgrund. [57])

In diesem Epoche machenden Werke beweiset sich der Künstler als einen der hervorragendsten Meister der ganzen oberdeutschen, oder richtiger gesagt, niederländischen Schule, aus welcher er, ein unzweifelhafter Schüler und Nachfolger des grossen Rogier von Brügge hervorgegangen sein muss, wie er sich in diesem, nur vier Jahre nach dessen Tode ausgeführten Altar, unverkennbar darstellt. Seinem Mitschüler Martin Schongauer darin nicht nachstehend, sich die Schönheit der Zeichnung, den edlen und sprechenden Ausdruck des Lehrers angeeignet zu haben, zeigt er sich dagegen in Colorit und künstlericher Ausführung weit überlegen. Nicht minder auch dem Fr. Herlen überlegen, der aus Rogiers Schule früher heimgekehrt, in Verpflanzung der Kunst und Methode J. van Eyck's auf oberdeutschen Boden ihm zuvorgekommen sein dürfte — eine Sage, die vielleicht nur auf dem zufälligen Umstande beruht, dass sein Name früher in Urkunden erscheint — durch Schülein gänzlich in den Schatten gestellt wird, und ihm den Ruhm abtreten muss, Zeitblom zur Malerei herangebildet zu haben. Mit Fug und Recht darf man S. den ersten Maler seiner Zeit und seines Stammes nennen.

Compositionen von malerischer Anordnung, correcte Zeichnung, edle und ausdrucksvolle Köpfe, landschaftliche Hintergründe voll Abwechslung, ein lebhaftes glänzendes Colorit, wenn auch minder gesättigt als bei Zeitblom, wohlverstandene Perspective, endlich eine sorgfältige Ausführung, sind alles Vorzüge, welche diese Bilder auszeichnen, und auch bei seinen demnächst anzuführenden Werken vorhanden sind.

Die bedeutendsten derselben sind vier Tafeln von gleicher Grösse, mit fast lebensgrossen Figuren, das Gebet am Oelberge, die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung darstellend, welche einem und demselben Altare angehört zu haben scheinen, früher in der Gallerie zu Schleissheim, nunmehr in der Münchener Pinakothek aufgestellt, [58]) und zwar als Werke Michel Wohlgemuth's. Indessen übertreffen diese, den Tiefenbronner an die Seite zu stellenden Bilder, alles was Wohlgemuth jemals geleistet hat,

---

57) S. deren ausführliche Beschreibung in P. Weber, die gothische Kirche zu Tiefenbronn. Carlsruhe. 1845. 8⁰

Die Bilder scheinen unter dem trüben bräunlichen Firniss, der sie entstellt, wohl erhalten zu sein und nur die Lacke gelitten zu haben. Möchte doch dieses treffliche Werk, dessen Herstellung bereits angeordnet sein soll, bald den Händen eines geschickten und umsichtigen Restaurateurs übergeben werden.

58) Münchener Pinakothek, Saal Nro. 22, 27, 34, 39. S. Catalog von 1845.

gegen dessen sowohl technische als geistige Derbheit, sie durch Feinheit der Empfindung und Vollendung ungemein contrastiren.

Unter andern Eigenthümlichkeiten, welche auf eine gleichzeitige Ausführung dieser Bilder mit denen zu T. hinweisen, ist der trefflichen Figur der wehklagenden Magdalena zu erwähnen, die im übereinstimmenden Typus sich in beiden wiederholt, und durch ihre gewählte Stellung, grossartige Gewandung sowie edlen und rührenden Ausdruck, Bewunderung erweckt.

Die interessante Folge der kleinen Prophetenbilder, im Besitz des Prof. Hassler zu Ulm, so ausgezeichnet durch Zartheit und Vollendung, bisher als Werk Zeitblom's angesehen, fühle ich mich bewogen, in Folge ihrer nahen Verwandtschaft mit den vorbeschriebenen, vielmehr H. Schühlein zuzuschreiben.

Endlich sind noch hierher zu ziehen, die eilf Tafeln von übereinstimmender Grösse, mit Vorstellungen zur Genealogie der heil. Anna, welche einst denselben Altar geschmückt haben müssen, alle von gleicher Hand und trefflicher Ausführung, von denen drei in der Münchener Pinakothek,[59]) sechs in der Sammlung der Moritzkapelle zu Nürnberg[60]) und zwei in der städtischen Gallerie zu Augsburg sich befinden, über welche die Meinungen getheilt sind, und die bald Martin Schongauer, bald Barth. Zeitblom zugetheilt wurden.[61])

Der Geist, der auf Schühlein's Bildern ruht, spricht sich ebenfalls in den Holzschnitten einer Anzahl gleichzeitiger Ulmer und Augsburger Drucke aus, welche folgern lassen, dass er den Formschneidern Risse geliefert, und die vorzüglicheren Stöcke selber geschnitten haben möge.

Zu Letzteren dürften die vortrefflichen Initialen der sogenannten vierten deutschen Bibel in folio gehören, zwischen 1470 und 73 gedruckt, wie angenommen wird,[62]) welche mit denen der fünften, deren oben als ein Werk Zeitblom's Erwähnung geschah, auf eine merkwürdige Weise übereinstimmen. Auch hier finden sich 73 grosse Initialbuchstaben mit denselben historischen Vorstellungen, zum Theil auch von ganz ähnlicher Auffassung, nur dass diese noch lebendiger und geistreicher ausgeführt sind als jene.

Verhielte es sich wirklich so, dass diese vierte Bibel um 1470 — 73 gedruckt wäre, und die fünfte um 1476 — 75, so wäre nichts natürlicher, als anzunehmen, dass Schülein's Initialen denen Zeitblom's als Vorbild gedient hätten, so wie andrerseits das Verhältniss der Holzschnitte beider Ausgaben untereinander, die von

---

59) Münchener Pinakothek. Saal Nro. 11, 13, Cab. 34.

60) Sammlung der Moritzkapelle in Nürnberg, Nro. 59, 62, 63, 66, 111, 115. S. Catalog von 1845.

61) Ueber M. Schongauer's Oelgemälde & D. Kunstbl. 1841, p. 25, fol.

62) Ebert, Nro. 2185.

den Bibliographen behauptete Priorität des Erstgenannten bestätigen würde.[63])

Zu seinen Schülern dürfte noch zu zählen sein:

Martin Schwartz von Rotenburg,

dessen einziges authentisches Werk in einer grossen Altartafel mit vier Flügelbildern besteht, gegenwärtig in der Sammlung der Moritzkapelle zu Nürnberg aufgehoben.[64]) Die Tradition, welche diese Malereien einem Schwarz v. R. zuschreibt, wird durch eine handschriftliche Chronik aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts bestätigt und ergänzt.[65]) Hiernach hiess der Künstler Martin mit Vornamen, ein Ordensbruder im Dominikanerkloster zu Rotenburg an der Tauber, für dessen Kirche dieses Werk ausgeführt wurde. Unter dem Mittelbilde las man die Inschrift: Frater Martinus Schwartz etc. complevit.

Im Jahr 1554 wurde das Kloster secularisirt, allein die Bilder wechselten ihren Platz vermuthlich erst bei Demolirung der Kirche im J. 1813; sie existirten um 1824 in der Fürstl. Wallerstein'schen Gallerie,[66]) und fanden endlich eine bleibende Stätte in der 1829 eröffneten obengenannten Sammlung.

Die Bilder sind brav componirt und gezeichnet, aber in einem kalten wasserfarbigen Colorit zaghaft ausgeführt, hierin an Schongauer erinnernd. Die Gewänder erscheinen noch durch gepresste Goldgründe ausgedrückt. Wahrscheinlich fällt die Entstehung in das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

63) Panzer folgert aus der in das Schweizerische übergehenden Mundart, diese Bibel sei in Basel oder Zürich erschienen; der Umstand ist jedoch nicht entscheidend, wurde doch in demselben Basel von Adam Petri das Passionale von 1517 in Niedersächsischem Idiom gedruckt. Braun und Ebert schreiben sie dem Sensenschmidt in Nürnberg zu, aber da eine von ihm in 1475 gedruckte Bibel weder Seitenzahlen noch Holzschnitte enthält, bereits schon in jener früheren vorhanden, so bleibt ungeachtet grosser Uebereinstimmung der Typen, der Ursprung zweifelhaft. Wahrscheinlich ist auch diese Bibel Schwäbisch.

64) In einem Bande handschriftlicher Collectaneen über Rotenburg an der Tauber in der Hamburger Commerzbibliothek, findet sich unter der Rubrik Monumenta et Epitaphia des Dominikanerklosters R., p. 12, Nov. 1740, folgende Notiz:

Der Schöne Altar hat in sich auf denen zwey Flügeln
1) Annuntiationem Mariae.
2) Nativitatem Christi.
3) Festum Epiphaniae.
4) Mortem Mariae cum adstantibus apostolis.
Inwendig aber das Marieenbild mit dem Kind Jesus und zweyen Marieen,* sambt der Unterschrift:
Frater Martinus Schwartz die S. Mariae Magdalenae complevit.

* Eigentlich die H. Helena und Barbara, nebst Jacobus und Bartholomaeus.

65) Catalog v. 1845. Nro. 54, 60, 61, 67, 68.

66) D. Kunstblatt 1824, p. 319.

Zusammenstellung von Nachträgen und Zusätzen

zu

Bartsch Catalogue raisonné de l'oeuvre de Rembrandt.

Obgleich Bartsch in seinem Verzeichnisse der Rembrandt'schen Radirungen der verschiedenen Abdrucks-Gattungen derselben häufig Erwähnung gethan hat, so haben, seit jener Zeit, doch spätere Wahrnehmungen und Vergleichungen Vieles an Licht gestellt, das jenem berühmten Calcographen nicht bekannt geworden. Die Ermittelungen späterer Zeit finden sich jedoch in so vielen Werken und Catalogen zerstreut, dass es schwer hält, sich in jedem einzelnen Falle davon zu unterrichten; da diese Hülfsmittel sich theils nicht immer in den Händen der Liebhaber befinden, theils ihnen unbekannt geblieben oder nicht leicht zugänglich sind.

Eine Zusammenstellung der bisher in dieser Beziehung bekannt gewordenen Entdeckungen dürfte daher um so mehr nothwendig erscheinen, als einerseits Rembrandt, vor anderen älteren Meistern, sich besonders darin gefiel, mit den Platten seiner Radirungen oftmalige Veränderungen vorzunehmen; andererseits aber die Speculation oft bemüht gewesen ist, Veränderungen in Abdrücken Rembrandt'scher Blätter anzubringen, und sie als ausserordentliche Seltenheiten geltend zu machen.

Wenn es sich jedoch hier lediglich um solche Bemerkungen und Zusätze handeln soll, welche als Ergänzungen des obengenannten Verzeichnisses von Bartsch zu betrachten sind, so durften selbstredend, in der nachfolgenden Zusammenstellung, alle diejenigen Abdrucksgattungen übergangen werden, deren von dem genannten Verfasser bereits gedacht worden, und es ist nur in solchen Fällen derselben Erwähnung geschehen, wo, durch hinzugekommene neue Ermittelungen, die von ihm angegebene Reihenfolge der Ersteren verändert worden ist.

Wegen derjenigen Radirungen des Meisters, von denen keine Verschiedenheiten der Platten-Zustände bekannt sind, ist am Schlusse das Erforderliche bemerkt worden.

A. Bildnisse des Meisters.

B. 1. Rembrandt mit krausem Haar.

Von dieser Platte sind zwei Abzugsgattungen bekannt:*

I. Mit einem schwarzen Aetzflecken unten links. Die Plattenränder sehr rauh. Sehr selten.

II. Der Aetzflecken wenig sichtbar, der Druck matt und die Ränder glatt. Selten.

*) Um diese Worte nicht stets zu wiederholen, sind in der Folge die Abdrucksgattungen nur durch römische Ziffern bezeichnet worden.

B. 2. Rembrandt mit drei Knebelbärten.

I. Das linke Auge ist kleiner als in der zweiten Abdrucksgattung. Sehr selten.

II. Das linke Auge ist etwas vergrössert und der Umriss desselben oben verstärkt. Selten.

B. 6. Rembrandt mit Pelz-Mütze und schwarzem Kleide.

I. Die Platte ist höher und misst in dieser Richtung 3 Zoll. Ausserordentlich selten.

II. Die Platte ist um 7 Linien der Höhe verkleinert und vor den Arbeiten mit der Schneidenadel auf der rechten Backe des Gesichts. Sehr selten.

III. Mit den Arbeiten der Schneidenadel auf der rechten Backe. Selten.

B. 7. Rembrandt mit reichem Mantel.

I. Man sieht nur den Kopf, die Haare und den Hut des Künstlers. Der Grund ist ganz weiss und die vorn umgebogene Krempe des Hutes hat einen weissen Lichtstreifen. Einzig.

II. Der Lichtstreifen auf der Hut-Krempe ist mit einfachen feinen Strichen überlegt, im Uebrigen aber der Platten-Zustand unverändert. Beinahe ebenfalls einzig.

III. Die übrigen Theile des Körpers und der Bekleidung sind hinzugefügt, jedoch der Mantel ohne Stickerei und der Halskragen ohne Spitzen. Auf dem Mantel, welcher den linken Arm bedeckt, sieht man einen Lichtstreifen; mit Ausnahme eines kleinen Schattens, rechts unten in der Ecke ist der Grund weiss geblieben. Ausserordentlich selten.

IV. Die Vervollständigung der Arbeit ist in allen Theilen vorgeschritten; der Mantel hat die Stickerei und der Kragen den Spitzenbesatz, so wie eine verbesserte Form der Falten erhalten. Der Grund ist wie in der vorhergehenden Abdrucksgattung, nur ist gegen oben links das Monogramm Rembrandt's (ohne Jahreszahl) hinzugefügt worden. Eine grosse Seltenheit.

V. Bis auf wenige kleine Ueberarbeitungen ist der Plattenzustand unverändert geblieben und nur dem Monogramme des Künstlers die Jahreszahl: 1631 beigefügt worden. Sehr selten.

VI. Mehr überarbeitet und in allen Theilen beendet. Der Grund ist, namentlich an der linken Seite, mit Strichlagen bedeckt und dagegen der, an der unteren rechten Seite befindliche Schatten beseitiget. Selten.

VII. Nochmals überarbeitet, besonders sind die Spitzen des Kragens mehr hervorgehoben und stärker gefaltet. Ausser dem links befindlichen Monogramme und der Jahreszahl, sieht man rechts noch den Namen: Rembrandt f.

VIII. Mit Ausnahme eines kleinen Schattens an der linken Seite, sind die Schraffirungen des Grundes, so wie der Name des

Meisters und die Jahreszahl gänzlich fortgenommen; so dass der Erstere wiederum, wie bei der vierten Ausdrucksgattung, weiss erscheint.

Diese von späterer Hand vorgenommene Veränderung lässt sich aber leicht an der Schwäche und Magerheit der Abdrücke erkennen, so wie diese auch die Spuren der Ueberarbeitungen zeigen, welche die vorhergehenden beiden Abdrucksgattungen charakterisiren, in der vierten aber nicht vorhanden sind.

B. 13. Rembrandt mit offenem Munde.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 3 Zoll hoch und 2 Zoll 8 Linien breit. Sehr selten.

II. Die Platte verkleinert, ist nur 2 Zoll 8 Linien hoch und 2 Zoll 4 Linien breit. Sie ist nicht gereinigt, hat unregelmässige rauhe Ränder, so wie spitze Ecken, und man sieht oben in der rechten Ecke eine starke Diagonal-Linie, welche einen Theil der Platte abzuschneiden scheint. — Ohne Monogramm und Jahreszahl. Selten.

III. Die Ränder sind regelmässig, die Ecken abgerundet, die Diagonal-Linie entfernt und das Monogramm und die Jahreszahl 1630 hinzugefügt. Nicht häufig.

B. 14. Rembrandt mit Pelzmütze und Pelzrock.

I. Die Platte ist nicht 'gereiniget und die Mütze, das Gesicht und der Rock sind weniger bearbeitet. Selten.

II. Die Platte ist gereiniget; die Mütze, das Gesicht und der Rock sind überarbeitet; jedoch vor den späteren Retouchen auf der rechten Backe. Nicht häufig.

III. Mit der Retouche auf der rechten Backe und die Mütze nochmals überarbeitet.

B. 15. Rembrandt im Mantel mit hängendem Kragen.

I. Vor der Retouche, die Ränder sind rauh und schmutzig. Selten.

II. Sowohl im Kopfe, als die Bekleidung gänzlich retouchirt. Die Haare hängen tiefer auf die rechte Backe herab und die Schatten des Mantels sind mittelst des Grabstichels verstärkt.

B. 16. Rembrandt mit runder Pelzmütze.

I. Die Platte nicht gereinigt und deren Ränder rauh. Selten.

II. Die Platte gereinigt und die Ränder glatt.

B. 17. Rembrandt mit der Halsbinde.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 5 Zoll 4 Linien hoch und 4 Zoll 4 Linien breit; weniger bearbeitet und ohne Namen und Jahreszahl. Von grösster Seltenheit.

II. In den Arbeiten von der ersten Abdrucksgattung nicht verschieden, aber die Platte auf 4 Zoll 11 Linien Höhe und

3 Zoll 10 Linien Breite reducirt. Ebenfalls äusserst selten.

III. Vorzüglich im Gesichte und der Mütze mehr bearbeitet und der Name des Meisters, nebst der Jahreszahl: 1633, hinzugefügt. Selten.

IV. Noch mehr bearbeitet; so dass die Retouchen der Mütze, der Augen und des Mundes ziemlich hart hervortreten.

B. 18. Rembrandt mit dem Säbel in der Hand.

I. Vor vielen Retouchen; namentlich sind die rechte Seite des Gesichts, des Kinns und der Haare, so wie der Schatten der Nase, der Knebelbart und die Mütze weniger bearbeitet. An der linken Seite der Platte, dicht an der Einfassungslinie, 6 Linien von unten, sieht man im Mantel eine kleine weisse Stelle, wo die Kreuzschraffirung beim Aetzen zum Theil ausgeblieben ist. Sehr selten.

II. Die ganze Platte ist vom Meister überarbeitet und die vorerwähnte weisse Stelle zugedeckt worden. Schöne Abdrücke sind selten.

B. 19. Rembrandt und seine Frau.

I. Vor den Diagonal-Linien auf der linken Backe Rembrandt's. Die Platte ist unrein. Sehr selten.

II. Mit den Diagonal-Linien auf der Backe; aber der Schatten unter der rechten Seite des Hutes ist noch nicht mit dem Grabstichel retouchirt. Weniger häufig.

III. Mit der Grabstichel-Retouche unter dem Hute Rembrandt's.

B. 20. Rembrandt mit der Feder auf der Mütze.

I. Die beschattete Seite des Gesichts ist weniger bearbeitet und nicht kräftig. Nicht häufig.

II. Der Schatten der rechten Seite des Gesichts mehr bearbeitet.

B. 21. Rembrandt sich aufstützend.

I. Die Mütze Rembrandt's ist grösser und an einigen Stellen der Platte, besonders auf der auf der Brust liegenden Hand, ist der Grat noch vorhanden. Ohne Namen und Jahreszahl. Von allergrösster Seltenheit und vielleicht einzig.

II. Die Mütze ist verkleinert; jedoch sieht man noch die Spuren der grösseren Kopfbedeckung. Ebenfalls ohne Namen und Jahreszahl. Von grosser Seltenheit.

III. Der Bandstreifen, mit welchem der untere Theil der Mütze eingefasst ist, und der in beiden vorhergehenden Abdrucksgattungen für den Umfang des Kopfes zu klein erscheint, ist, nach Massgabe des Letzteren, um 2 Linien an der rechten Seite verlängert und der Name des Meisters, so wie die Jahreszahl, sind oben links hinzugefügt. Selten.

IV. Die Platte vom Meister retouchirt und an mehreren Stellen kräftiger, als in den vorhergehenden Abdrucksgattungen.

B. 22. Rembrandt zeichnend.

I. Mit einfachen Strichlagen leicht entworfener Aetzdruck, ohne alle Wirkung. Einzig.

II. Obgleich in allen Theilen mehr bearbeitet, ist der Zustand der Platte doch sehr unvollkommen. Das Gesicht ist ohne Schatten, beide Hände, so wie die Manschette der Rechten, sind weiss; das Innere des Fensters ist helle und oben ohne die Banderolle. Einzig.

III. Die Züge des Gesichts sind schon mehr ausgedrückt, und wenn gleich der Platten-Grat in den Arbeiten schwarz hervortritt, ist die Wirkung doch malerisch. Die Hände, so wie die Manschette sind weiss, auch die Fenster helle und ohne die Banderolle. Einzig.

IV. Der Kopf ist besser modellirt, jedoch der Ausdruck desselben noch nicht vollständig. Kopf, Ueberrock und Hintergrund sind mit Nadelarbeiten und Grat überladen; Mappe, Pult und Tisch haben jedoch nur einfache Strichlagen. Hände und Manschette, so wie das Innere des Fensters sind weiss und letzteres ohne die Banderolle. Beinahe einzig.*)

V. Der Kopf vollendet und der Ausdruck desselben vollständig. Die Hände und die Manschette sind noch ohne Strichlagen; die Banderolle oben im Fenster ist hinzugefügt, aber weiss und ohne Namen und Jahreszahl. Von grösster Seltenheit.

VI. Die harmonische Wirkung des Ganzen ist noch durch Ueberarbeitung und Milderung einiger Stellen erhöht. Die Hände und die Manschette sind noch in demselben Zustande wie vorher; aber der Name Rembrandt's und die Jahreszahl 1648 finden sich auf der Banderolle. Ausserordentlich selten.

VII. Diese Abdrucksgattung unterscheidet sich von der vorigen nur dadurch, dass die linke Hand mit einer Strichlage überlegt und die Banderolle, so wie das Innere des Fensters schattirt worden sind. Ebenfalls äusserst selten.

VIII. Auch die rechte Hand ist mit einer, jedoch feineren, Strichlage schattirt, die Manschette jedoch weiss geblieben. Die linke Seite des Kleides, so wie das Pult, auf dem Rem-

*) Diese vier Unica sollten eigentlich keine Abdrucksgattungen constatiren, da sie nur unfertige Probedrücke sind, deren der Meister sich bei der Vervollständigung seiner Arbeiten bediente. Da derselben aber von einigen Calcographen Erwähnung geschehen, sind sie der Vollständigkeit wegen hier mit aufgenommen worden.

brandt zeichnet, sind mit starken Strichen überarbeitet und mit viel Grat versehen. Gleichfalls äusserst selten.

IX. Durch das Fenster sieht man eine mit der Schneidenadel leicht gerissene Landschaft. Die Manschette ist schattirt und die linke Hand mit einer zweiten feineren Strichlage versehen worden. Sehr selten.

X. Der Kopf vom Künstler selbst vortrefflich retouchirt, das Kleid im Allgemeinen dunkler gehalten, der obere Theil des Pultes gänzlich mit Strichlagen bedeckt und der Einband des Buches stärker markirt; jedoch vor den senkrechten Strichen, welche man in der Ecke des Papiers sieht, das sich unter der linken Hand Rembrandt's befindet. Selten.

XI. Der Zustand der Platte ist derselbe geblieben, nur dass in der Ecke des Papiers unter der Hand des Künstlers senkrechte Strichlagen hinzugefügt sind. Da der Plattengrat beinahe gänzlich abgenutzt ist, so sind die Abdrücke mager und rauh.

XII. Von fremder Hand schlecht retouchirt. Die Feinheit und der Sammet der Arbeiten ist verschwunden, welche hart und rauh geworden sind. Der Hutkopf, der in den früheren Abdrücken heller als der Rand war, ist mit diesem jetzt von gleicher Stärke des Tons und das Gesicht ohne Modellirung und glatt. Das Licht auf der Nasenspitze, so wie die Falte des Tuches, mit dem der Tisch bedeckt ist, sind nicht mehr wahrzunehmen, und der kleine Schatten, welcher den Rücken des Buches theilte, als wenn es zwei Bücher wären, ist gänzlich fort; so dass es nur als ein dicker Band erscheint. Von den feinen Strichlagen der Manschette sieht man nur noch geringe Spuren, so dass dieselbe schmutzig-weiss sich zeigt und die Banderolle ist dergestalt mit Strichen bedeckt, dass man den Namen des Künstlers und die Jahreszahl beinahe nicht mehr erkennen kann. Die Platte scheint in diesem Zustande noch vorhanden zu sein.

B. 24. Rembrandt mit Pelzmütze und weissem Kleide.

I. Die Platte ist grösser, und zwar 3 Zoll 5 Linien hoch und 2 Zoll 6 Linien breit. Die Ränder derselben sind rauh und der Grund unrein und voll Aetzflecken. Das Portrait ist leicht radirt und geätzt, wenig ausgeführt und ohne Wirkung. Ueber demselben sieht man in der Mitte das Monogramm des Meisters und die Jahreszahl 1630. Einzig.

II. Die Platte ist auf 5 Zoll 3 Linien Höhe und 1 Zoll 11 Linien Breite reducirt, sonst aber nicht weiter bearbeitet und nur das Monogramm und die Jahreszahl an die linke Seite gestellt worden. Von grösster Seltenheit.

III. Der Grund der Platte und die Ränder derselben sind noch

unrein; an der rechten Seite sieht man Eindrücke des Schraubstockes. Das Bildniss ist vollendet und unten links, hinter der rechten Schulter, sind im Grunde einige Schattenstriche sichtbar. Sehr selten.

IV. Der Grund ist gereinigt und die Ränder sind glatt; das Monogramm und die Jahreszahl verstärkt. Selten.

B. 26. Rembrandt mit kurzen, gekräuselten Haaren.

I. Mit dem äusserst fein mit der Nadel gerissenen Namen des Meisters. Sehr selten.

II. Der Name ist nicht mehr sichtbar. Diese Art der Abdrücke ist von Einigen für die erste Abdrucksgattung, vor dem Namen, gehalten worden; was aber bei augenscheinlicher Vergleichung sich als nicht begründet erweist. Nicht häufig.

III. Mit dem von fremder Hand gestochenen Namen Rembrandt, oben links.

B. 316. Rembrandt mit lachendem Gesichte.

I. Vor dem Monogramm und der Jahreszahl, so wie vor vielen späteren Arbeiten. Die Haare bedecken nicht das rechte Ohr, die Umrisse am Rande der Halsbinde sind nicht beendet und im Plattenrande der rechten Seite sind Nadelversuche sichtbar. Die Platte ist unrein und die Ränder derselben rauh. Beinahe einzig.

II. Mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1630. — Die Haare bedecken das rechte Ohr, die Halsbinde ist beendet und der Schatten des Kleides auf Schulter und Arm verstärkt. Die Platte und die Ränder sind gereinigt und glatt. Sehr selten.

III. Die Mütze, die Haare, das Gesicht und die Augenbrauen, so wie die Halsbinde und die Bekleidung sind mit dem Grabstichel retouchirt. Nicht häufig.

B. 319. Rembrandt mit drei kleinen Bärten.

I. Die Platte ist vier Linien höher, der Mantel ist auf der Schulter weiss und dessen Pelzbesatz, so wie Kopf und Mütze weniger bearbeitet. Sehr selten.

II. Die Höhe der Platte ist um 4 Linien vermindert und dieselbe überarbeitet; jedoch vor den Grabstichel-Retouchen des Kleides und der Mütze, so wie vor Vereinigung des unteren Contours des Gesichts. Selten.

III. Eben so wie die zweite Abdrucksgattung, nur die untere Umriss-Linie des Gesichts ist verstärkt und vereinigt worden. Gleichfalls selten.

IV. Die linke Seite des Kleides, so wie die Mütze sind mit dem Grabstichel retouchirt und der kleine Schatten, den man in

den vorhergehenden Abdrucksgattungen in der Höhe der rechten Schulter sah, ist unterdrückt worden.

V. Mit vielen abermaligen Retouchen, in den Haaren, den Augen, dem Pelzbesatze des Kleides u. s. w. — Der untere Umriss der Mütze ist verändert und dieselbe hat an der Vorderseite eine andere Form erhalten.

B. 320. Rembrandt mit wildblickenden Augen.*)

I. Die Platte ist ungereinigt und die Ränder sind ungerade. Ausserordentlich selten.

II. Die Platte gereinigt und die Ränder glatt. Schöne Abdrücke sind nicht häufig.

B. Darstellungen aus dem alten Testamente.

B. 28. Adam und Eva.

I. Der Hügel an der Lende Adam's ist nicht vollendet und nur in Umriss; an der inneren Seite der rechten Lende der Eva sieht man oben einen hellen Licht-Wiederschein. Einzig.

II. Der Hügel ist vollendet, der Licht-Reflex an Eva's Lende jedoch geblieben. Selten.

III. Der weisse Reflex an der Lende Eva's ist durch Ueberarbeitungen gemildert, so wie die Platte an einigen Stellen leicht retouchirt.

B. 29. Abraham bewirthet die drei Engel.

I. Die Platte ist mit viel Grat versehen und die Ränder derselben sehr rauh und schmutzig. Selten.

II. Der Plattengrat ist beinahe gänzlich fort und die Ränder sind glatt.

B. 33. Abraham seinen Sohn Isaac liebkosend.

I. Vor der Retouche des Mundes des Isaac und der weissen Stelle über dem linken Auge Abraham's, so wie vor der Veränderung, welche der Umriss dessen Turbans später erhielt. Beinahe einzig.

II. Mit den vorerwähnten Arbeiten, aber vor den Retouchen in den Schatten-Parthieen. Die Arbeiten der Schneidenadel im Hintergrunde rechts sind noch vollkommen sichtbar. Selten.

---

*) Die hier zuletzt erwähnten drei Bildnisse hat Bartsch unter den nicht benannten Köpfen beschrieben. Bei ihrer grossen Aehnlichkeit mit dem Künstler lässt sich jedoch kaum bezweifeln, dass sie Abbildungen desselben sind. Ausserdem hat Claussin noch die von Bartsch, Nr. 338, beschriebenen und von ihm in der Anmerkung p. 26, Nr. 11, erwähnten beiden Blätter, so wie ein kleines, unbeschriebenes achteckiges Bildniss in die Classe der Portraits von Rembrandt gebracht, der sie schwerlich angehören dürften.

III. Mit den Retouchen der Schatten, durch feine Nadel-Linien, welche die Wirkung der Schwarzkunst hervorbringen. Man sieht eine Nadel-Ausgleitung, welche von der linken Schulter Isaac's bis beinahe zu dem von ihm gehaltenen Apfel reicht. Die Arbeiten der Schneidenadel im rechten Hintergrunde sind matt.

IV. Mit nochmaliger Retouche, der rechte Hintergrund beinahe unkenntlich. Aus Basan's Verlag.

B. 34. Abraham und sein Sohn Isaac.

I. Die Darstellung hat eine feine unregelmässige Einfassungslinie, die Platte nicht gereinigt und die Nadelarbeiten mit Grat; der beschattete Theil des Hintergrundes vor den nachherigen Ueberarbeitungen. Selten.

II. Mit den Ueberarbeitungen im Hintergrunde; die Einfassungslinie ist fort, der Grat der Nadelarbeiten ist ziemlich abgenutzt und die Platte gereinigt.

III. Ohne allen Plattengrat und die Schatten retouchirt; wodurch die Abdrücke mager und hart geworden.

B. 39. Joseph und die Frau des Potiphar.

I. Vor Veränderung der Rückwand des Bettes und vor den Ueberarbeitungen des Grundes, an der rechten Seite oben. Selten.

II. Die rechte Seite der Rückwand des Bettes, welche vorhin abgerundet war, ist, durch die Ueberarbeitung des Grundes, beinahe spitz geworden; auch sind die Kissen retouchirt.

B. 40. Der Triumph des Mardocheus.

I. Da dies Blatt beinahe gänzlich mit der Schneidenadel, ohne Aetzung, gearbeitet ist, so sind die frühesten Abdrücke vorzüglich an der Menge des Plattengrates kenntlich, der sich überall und selbst in den Figuren der beleuchteten rechten Seite findet. Schön und selten.

II. Der Plattengrat ist, wenn auch schwächer, noch an der linken Seite vorhanden, dagegen an der rechten Seite nicht mehr sichtbar und die Figuren daselbst sind von ihm entblösst.

III. Auch der Grat der Arbeiten an der linken Seite ist fort und die Schatten sind grau und mager.

B. 41. David betend.

I. Vor der Ueberarbeitung der kleinen weissen Stelle, welche sich oben links über dem Betthimmel befindet. Selten.

II. Die erwähnte weisse Stelle ist mit Nadelarbeiten überlegt; jedoch vor dem waagerechten Striche, der sich später auf dem Rücken David's zeigt.

III. Mit dem waagerechten Striche, welcher den Rücken David's durchschneidet. Ausgabe von Basan.

B. 43. Der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias.

I. Der Schleier, welcher der Frau des Tobias als Kopfbedeckung dient, ist weiss und ohne Strichlagen, auch fehlen die nachstehend angegebenen Arbeiten an der Bekleidung des Tobias. Von allergrösster Seltenheit.

II. Der Schleier der Frau des Tobias ist mit einer feinen Strichlage, so wie der Aufschlag des rechten Aermels des Mannes mit zwei kleinen, nur leicht angegebenen Knöpfen versehen. Gesicht und Hals desselben sind mehr überarbeitet und auf seiner rechten Schulter sieht man eine Art von Verzierung in Form von vier doppelten Linien. Selten.

III. Mit den vorigen Ueberarbeitungen und Zusätzen, so wie mit hinzugefügten schwarzkunstartigen Retouchen der Schatten und neuen Strichlagen in der unteren Ecke links.

C. Darstellungen aus dem neuen Testamente.

B. 44. Die Verkündigung an die Hirten.

I. Unvollendeter Probedruck. Die Landschaft ist beinahe vollendet; die Engelsglorie, so wie die Hirten und die Thiere der Heerde sind dagegen nur in Umrissen. Man kennt davon nur drei Exemplare.

II. Die Platte ist vollendet, mit Ausnahme des oberen Theils des im Hintergrunde, beinahe in der Mitte, befindlichen Baumstammes, der noch grösstentheils weiss geblieben. Von grösster Seltenheit.

III. Der obere Theil des Baumstammes ist mit Strichlagen versehen, der stehende Hirte, so wie die beiden nach rechts fliehenden Kühe, welche bisher beinahe weiss waren, sind mit leichten Linien bedeckt. Die Gebäude der links in der Entfernung liegenden Stadt sind deutlich zu erkennen und die Platte ist an vielen Stellen, namentlich im linken Vordergrunde, stark mit Grat versehen. Schön und selten.

IV. Die Platte gänzlich retouchirt und ohne Grat. Die Gebäude der Stadt im linken Hintergrunde sind kaum noch bemerkbar und der Druck rauh und ohne Harmonie.

B. 45. Christi Geburt.

I. Am oberen Rande der Platte sieht man, rechts über dem Ochsen eine weisse Stelle beinahe einen Zoll lang. Selten.

II. Die erwähnte weisse Stelle ist mit doppelten Strichlagen bedeckt.

B. 47. Die Beschneidung.

I. Links, unter Rembrandt's Namen, befindet sich ein weisser

Flecken und ein ähnlicher in der Mitte des oberen Plattenrandes. Die Ecken der Platte sind spitz. Sehr selten.

II. Der Zustand der Platte ist derselbe, nur sind die Ecken derselben abgerundet. Selten.

III. Die erwähnten beiden weissen Stellen sind mit Schneidenadel-Arbeiten überlegt.

B. 50. Die Vorstellung im Tempel.

I. Der Plattengrat ist nicht abgeschabt und die Abdrücke sind damit überladen. Aeusserst selten.

II. Der Grat der Platte ist beseitigt und man sieht Spuren desselben nur noch an einigen Stellen. Sehr selten.

B. 53. Flucht nach Egypten.

I. Reiner Aetzdruck. Die Gruppe ist ganz beleuchtet, das Licht der Laterne blendend und ausgebreitet, die Baumstämme zur Linken und das Schloss auf dem Hügel rechts sind deutlich wahrzunehmen. Man liesst unten rechts: Rembrandt f. 1651. Die Ziffer 6 verkehrt. Von der grössten Seltenheit.

II. Die Platte ist überarbeitet; jedoch die Figur Joseph's beinahe noch im Umriss geblieben und nur mit einfachen Strichen schattirt. Namen und Jahreszahl sind noch sichtbar. Sehr selten.

III. Wieder überarbeitet und mit viel Plattengrat. Die vorhin hellen oder nur einfachen schattirten Stellen der Figuren sind mit Schraffirungen bedeckt; jedoch vor den späteren Retouchen. Der Name und die Jahreszahl sind nicht mehr sichtbar. Selten.

IV. Nochmals retouchirt und die Lichtstellen auf dem Arme und dem Kleide Joseph's, so wie auf der Stirn des Esels mit Nadelstrichen überlegt. Ebenfalls mit Grat.

V. Die Schatten sind an vielen Stellen gemässigt, die Lichter vergrössert und die Nadelarbeiten in den Letzteren theilweise beseitigt worden. Spätere Abdrücke dieser Art sind rauh und monoton.

Von den beiden letzten Plattenzuständen giebt es Abdrücke mit mehr oder weniger Ton, welche für verschiedene Abdrucks-Gattungen gelten sollen; aber dahin nicht gerechnet werden können. Man hat dadurch den fehlenden Plattengrat zu ersetzen und den Abdrücken mehr Harmonie zu geben versucht.

B. 56. Flucht nach Egypten.

I. Im Allgemeinen weniger bearbeiteter Probedruck von geringer Wirkung. Die Ecken der Platte sind spitz. Einzig.

II. Die Platte ist beendet und mit Grat; die Figuren sind mehr hervorgehoben und die Ecken abgerundet. Ausserordentlich selten.

III. Durch Ueberschleifen mit Bimsstein hat die ganze rechte Seite der Platte einen Tuschton erhalten. Sehr selten.

IV. Der Tuschton ist durch Poliren grösstentheils beseitigt; die Figuren, so wie der Erdboden sind hell. Selten.

B. 57. Ruhe in Egypten.

I. Der Baum, an welchem die Laterne hängt, ist weiss und der später an der rechten Seite sichtbare Kopf des Esels noch nicht vorhanden. Beinahe einzig.

II. Ebenfalls ohne den Eselskopf, aber der Baum mit Strichlagen und die Mütze und Brust Joseph's mit Kreuzschraffirung versehen. Sehr selten.

III. Der Eselskopf ist hinzugefügt und die Platte überarbeitet.

IV. Der ganze Hintergrund ist nochmals retouchirt.

B. 58. Ruhe in Egypten.

I. Die Platte ist an mehreren Stellen mit Grat versehen; der Grund und die Ränder sind schmutzig. Aeusserst selten.

II. Der Plattengrat ist abgeschabt, Grund und Ränder sind gereinigt. Selten.

B. 60. Rückkehr aus Egypten.

I. Mit vielem Plattengrad, besonders in den Arbeiten der Schneidenadel und daher von vielem Effect. Vorzüglich und sehr selten.

II. Der Grat zum Theil abgenutzt und die Schneidenadel-Arbeiten abgeschabt. Selten.

B. 61. Die h. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken.

I. Die Arbeiten der Schneidenadel sind nicht abgeschabt und vor den links nach rechts gehenden diagonalen Strahlen am Himmel. Selten.

II. Mit den diagonalen Strahlen und die Arbeiten der Schneidenadel abgeschabt.

III. Die erwähnten Strahlen sind, durch Abnutzung während des Druckes, verschwunden; die Abdrücke aber unterscheiden sich von der ersten Gattung dadurch, dass sie ohne Grat sind.

In dem Verzeichnisse der Sammlung von de Burgy, Nr. 549, 550, ist zwei verschiedener Abdrücke dieser Platte Erwähnung geschehen, die sich durch verschiedene Gesichtszüge der h. Jungfrau unterscheiden; welche Verschiedenheit nur in einer geringen Abweichung der Form des Mundes bestanden haben soll. Diese scheint jedoch nur auf einer Zufälligkeit im Drucke beruht zu haben, da dieselbe sonst nie wahrgenommen worden ist.

B. 63. Die heilige Familie.

I. Man sieht am oberen Plattenrande, vorzüglich gegen rechts,

mehrere weisse Flecken, wo das Scheidewasser bei der Aetzung nicht gewirkt hat.

II. Die vorerwähnten Flecken sind überarbeitet.

B. 65. Christus mit den Rechtsgelehrten streitend.

I. Die Platte ist am oberen Rande ohne die später entstandenen Flecken, dagegen an einigen Stellen mit Grat versehen.

II. Die Platte zeigt am oberen Rande viele Rost- (Grünspan-) Flecken und ist ohne allen Grat.

B. 66. Christus bei den Schriftgelehrten.

I. Im Hintergrunde links sieht man nur einen Schreiber und die beiden, an derselben Seite vorn sitzenden, dicht am Plattenrande befindlichen Figuren sind weiss. Die Platte ist grösser, nämlich 4 Zoll 1 Linie hoch und 3 Zoll breit. Im Unterrande liest man: Rt. 1636. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte von derselben Grösse, und nur dadurch von der ersten Abdrucksgattung unterschieden, dass die beiden, vorn links am Plattenrande befindlichen Figuren mit Strichlagen versehen sind. Aeusserst selten.

III. Die Platte ist verkleinert und links im Hintergrunde sieht man drei Schreiber. Da die Aetzung nur schwach war, so sind gute Abdrücke selten.

B. 67. Christus predigend (La petite Tombe).

I. Die Arbeiten der Schneidenadel sind nicht abgeschabt und die Abdrücke daher mit viel Grat versehen. Der rechte Aermel des links stehenden Mannes im Turban ist beinahe ganz schwarz und die Säule hinter Christus ist nicht erkennbar. Sehr selten.*)

II. Die Nadelarbeiten sind abgeschabt, der Aermel des links stehenden Mannes erhellt und die Säule hinter Christus ist deutlich sichtbar.

III. Die Platte ist von P. Norblin retouchirt, aber die Abdrücke sind mager und rauh. Die Platte scheint noch vorhanden zu sein.

B. 71. Die Samariterin.

I. Vor den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen in den Schatten und vor dem schrägen zufälligen Striche im weissen Erd-

---

*) Der in der Kupferstich-Sammlung der Pariser Bibliothek befindliche und von Bartsch und Claussin beschriebene Abdruck, welcher eine frühere Abdrucksgattung constatiren sollte, ist, wie sich jetzt erwiesen, gefälscht, indem der Kreisel und die Knöpfe des Mannes, der den Finger zum Munde führt, u. s. w. radirt worden sind.

boden, den man 5 Linien vom unteren Rande entfernt, in der Mitte der Platte wahrnimmt. Dicht am oberen Plattenrande sieht man zwei feine Parallel-Linien und am Profil des Gesichtes Christi eine kleine weisse Stelle. Selten.

II. Mit dem erwähnten schrägen Striche am Erdboden, aber ohne sonstige Veränderungen des Plattenzustandes. Die feinen Parallel-Linien am oberen Plattenrande sind weniger sichtbar.

III. Mit schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen in mehreren Schattenstellen, namentlich am Brunnen und an der linken Seite der Bekleidung Christi. Die kleine weisse Stelle am Gesichte desselben ist überlegt.

B. 73. Die grosse Auferweckung des Lazarus.

I. Weniger bearbeitet als die nachfolgende zweite Abdrucksgattung; namentlich besteht die Einfassung nur aus einfachen Zickzack-Linien. Einzig.

II. Die Zickzack-Linien der Einfassung sind durch zweite Grabstichel-Linien gekreuzt. Der über den Vorgang Erstaunende zur Rechten, so wie der hinter ihm stehende Mann mit grossem Bart, haben keine Mützen auf dem Kopfe und in der rechten Ecke des Blattes sieht man eine vom Rücken gesehene Frau. Von allergrösster Seltenheit.

III. Die Figuren zur Rechten sind ohne Mütze, wie vorher, der Kopf der gebückten Frau, welche ein Tuch in der Hand hält, ist von anderem Ausdruck und die Frau in der rechten Ecke wird von der Seite gesehen. Ausserordentlich selten.

IV. Diese Abdrucksgattung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur dadurch, dass die kleinen Figuren, welche sich rechts hinter dem erstaunten Mann befinden, hart retouchirt worden sind. Sehr selten.

V. Der an der rechten Seite befindliche erstaunte Mann hat eine Mütze auf dem Kopfe und der Bärtige hinter ihm ist mit einem flachen Käppchen bedeckt. Der Kopf der Frau, welche auf Lazarus blickt, ist verändert und von anderem Ausdruck, als in den vorhergehenden Abdrucksgattungen. Selten.

VI. Der bärtige Mann, welcher in der vorigen Abdrucksgattung ein flaches Käppchen hatte, ist mit einer turbanartigen Mütze versehen und sein Gesicht von anderem Charakter. Der ihm zunächst befindliche Kopf hat eine Mütze erhalten.

VII. Die Platte ist gänzlich retouchirt und sind die Abdrücke vorzüglich daran kenntlich, dass der Schatten unter dem Kopfe des mehrerwähnten bärtigen Mannes, bis an das Gesicht des ihm zunächst befindlichen Alten, vergrössert worden ist, wogegen bei den vorigen Abdrucksgattungen sich zwischen dem Schatten und dem Gesichte eine weisse Stelle befindet.

B. 74. Die Krankenheilung, oder das Hundertguldenblatt.

I. Der Hals des Esels, welchen man an der rechten Seite sieht, ist heller und ohne Contretaillen und der Grat der Platte, vorzüglich an der linken Seite, sehr kräftig und sammetartig. Von der eminentesten Seltenheit.

II. Der Hals des Esels ist mit Contretaillen versehen, die Hände des an der linken Seite von hinten gesehenen Mannes sind erhellt und die Figuren des erleuchteten Theils der Composition von einem Theile des Plattengrates befreit, wodurch die Darstellung an Harmonie und Wirkung gewonnen hat. Sehr selten.

III. Der Hintergrund retouchirt, so dass man nicht mehr den Gewölbebogen über dem Haupte Christi unterscheidet. Die im Lichte befindlichen Figuren sind gänzlich ohne Grat und derselbe erscheint im beschatteten Theile der Platte schmutzig und rauh.

IV. Die Platte ist durchweg von William Baillie retouchirt. Die Abdrücke auf starkem japanischen Papier sind nicht häufig und gesucht.

V. Die Platte ist von W. Baillie in vier Stücke verschiedener Grösse zerschnitten und jedes derselben besonders abgedruckt worden.

a. Christus in der Mitte der Kranken. Höhe 10 Zoll 3 Linien, Breite 7 Zoll 1 Linie.
   1. Von der viereckigen Platte. Selten.
   2. Die Platte ist oben abgerundet, der Hund ausgeschliffen und der Fuss des Kranken, den man im Stücke b. auf einem Schiebkarren sieht, mit Schraffirungen überdeckt.

b. Der Kranke auf dem Schiebkarren. Höhe 7 Zoll 1 Linie, Breite 4 Zoll 6 Linien.

c. Der rückwärts gesehene Mann, welcher mit beiden Händen einen Stock hinter sich hält. Höhe 5 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 18 Linien.

d. Die sieben zuschauenden Juden, welche in der unzerschnittenen Vorstellung den oberen Theil der linken Seite ausmachen. Höhe 2 Zoll, Breite 2 Zoll 9 Linien.

Die Abdrücke dieser vier Plattenstücke kommen im Allgemeinen nicht häufig vor; besonders aber sind diejenigen von der viereckigen Platte des Abschnittes a. sehr gesucht.

B. 75. Christus im Oelgarten.

I. Die Platte ist nicht abgeschabt und die Nadelarbeiten sind voll Grat. Selten.

II. Die Nadelarbeiten sind ohne Grat.

B. 76. Christus dem Volke vorgestellt.

I. Die Platte ist einen Zoll höher. Das Gebäude rechts ist oben weiss und ohne Strichlagen, so wie ohne Namen und Jahreszahl. Wegen des vielen Plattengrates ist das Gesicht des Juden, welcher oben rechts auf der Treppe steht, schwer zu unterscheiden. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte ist von gleicher Grösse und ebenfalls ohne Namen und Jahreszahl. Der Raum unter dem Porticus, links im Hintergrunde, ist mit Diagonal-Linien von rechts nach links überlegt, und das Gesicht des Juden auf der Treppe, so wie die Figur im Fenster sind deutlich zu unterscheiden. Von eben so grosser Seltenheit.

III. Die Höhe der Platte ist um einen Zoll vermindert. Am Flügel des Gebäudes, zur Rechten, sieht man ein Geländer unter den Fenstern, und der Theil, welcher in den beiden vorhergehenden Abdrucksgattungen weiss erschien, ist mit einer einfachen Strichlage schattirt. — Ohne den Künstlernamen, aber mit der Jahreszahl 1644. Aeusserst selten.

IV. Der Zustand der Platte ist nicht verändert, aber dieselbe mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1655 versehen. Sehr selten.

V. Alle Figuren vor dem in der Mitte befindlichen Fussgestelle sind fortgenommen und das Gestell selbst ist weiss. Selten.

VI. Man sieht in der Mitte des Fussgestelles ein Fratzengesicht und an beiden Seiten desselben Blenden. Die Mittelthür des Gebäudes, vor welcher Christus steht, ist oben abgerundet und unter dem Karniess mit kleinen Verzierungen versehen. Man bemerkt links, an der Thürschwelle, drei Personen im Turban, welche in den vorigen Abdrucksgattungen nicht vorhanden sind. Die zwischen zwei Blenden stehende Statue mit grossem Barte hat keine diagonalen Schraffirungen und Gesicht und Bart derselben sind deutlich zu erkennen.

VII. Die zuletzt erwähnte Statue ist mit diagonalen Strichen überlegt und, obgleich kräftiger gehalten, sind Gesicht und Bart doch weniger deutlich.

B. 77. Das Ecce Homo.

I. Unfertiger Probedruck. Man sieht nur die Mittelgruppe; desgleichen Knechte und Zuschauer unten an der linken Seite. Zur Rechten, wo sich in den fertigen Abdrücken Pilatus und der die Menge, mit vorgestreckter rechter Hand, anzureden scheinende Mann befinden, ist die Platte gänzlich weiss. Von allergrösster Seltenheit.

II. Die Platte ist gänzlich beendet. Das Gesicht des Mannes, welcher hinter Demjenigen steht, der das Rohr hält, ist nur mit einfacher Strichlage. Sehr selten.

III. Das Gesicht des vorerwähnten Mannes ist mit einer Contretaille überlegt und mehr schattirt.*)

B. 79. Christus zwischen den beiden Verbrechern.

I. Die Nadelarbeiten sind nicht abgeschabt, und daher mit viel Grat. Die ovalen Plattenränder sind rauh. Selten.

II. Der Grat der Nadelarbeiten ist abgenutzt, die Ränder sind glatt und der Druck grau.

B. 80. Christus am Kreuze.

I. Die Platte ist nicht gereinigt und deren Ränder sind rauh. Selten.

II. Die Platte gereinigt und die Ränder glatt.

III. Die Schatten sind durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten retouchirt.

B. 81. Die grosse Kreuzabnahme.

I. Unfertiger Aetz-Probeabdruck der angefangenen, beim Aetzen verunglückten Arbeit der Platte. Mehrere Theile der Darstellung sind kaum kenntlich, der Druck schwach und grau, mit vielen Flecken und Sprüngen des Aetzgrundes. Man kennt nur drei Exemplare dieser Gattung. Von allergrösster Seltenheit.

II. Die Platte ist gänzlich überarbeitet und oben geradlinig; wogegen dieselbe im vorhergehenden Abdrucke oben abgerundet erschien. Die Füsse der Männer, welche den Körper Christi tragen, sind nur mit einer Strichlage schattirt. Aeusserst selten.

III. Die Füsse der Männer, welche den Körper Christi tragen, sind nochmals überarbeitet. Vor der Adresse und nur in der unteren Marge bezeichnet: Rembrandt f. cum pryvl. 1633. Selten.

IV. Mit der im Unterrande gegen rechts stehenden Adresse: Amstelodami Henricum Vlenbugensis excudebat.

V. Mit der Adresse: Justus Danckerts excud. Die Platte ist retouchirt worden.

B. 82. Die kleine Kreuzabnahme.

I. Vor der Ueberarbeitung der links befindlichen Figuren. Selten.

II. Mit der überarbeiteten Figurengruppe an der linken Seite. Der in den vorhergehenden Abdrücken an mehreren Stellen vorhandene Plattengrat ist nicht mehr sichtbar.

---

*) In der kürzlich erschienenen ersten Lieferung des Werkes: „L'oeuvre complet de Rembrandt, par M. Charles Blanc", wird noch eine vierte Abdrucksgattung mit der Adresse: „Malbouse excudit" angeführt, welche den Calcographen bisher unbekannt geblieben. (?)

B. 83. Dritte Kreuzabnahme.

I. Mit starkem Plattengrat, so dass ein Theil der Darstellung kaum zu erkennen ist. Sehr selten.

II. Der Plattengrat des Hintergrundes und vorn bei den Zuschauern ist etwas gemildert, so dass die Gegenstände deutlicher erscheinen. Selten.

III. Ohne allen Plattengrad, rauh und mager. Die Platte in diesem Zustande scheint noch vorhanden zu sein.

B. 86. Christi Grablegung.

I. Aetzdruck. Der obere Theil der Platte ist nur mit einfachen Strichlagen, und die Stelle zwischen der Jungfrau Maria und dem rückwärts gesehenen Jünger ist weiss geblieben. Selten.

II. Mit Ausnahme des Körpers Christi und der Köpfe der beiden von vorn gesehenen Jünger, welche sich hinter Ersterem befinden, ist die Platte gänzlich mit Schraffirungen bedeckt. Ebenfalls selten.

Von vorstehenden beiden Gattungen giebt es Abdrücke mit mehr oder weniger Ton, den man beim Drucken auf der Platte liess, ohne sie vollkommen rein zu wischen. Diese Varietäten bilden aber keine besonderen Abdrucksgattungen. — Eben so finden sich künstlich fabricirte Abdrücke, wo man im Hintergrunde gothische Fenster oder einen Mond sieht.

B. 88. Die Jünger zu Emmaus. (Kleine Platte.)

I. Vor einigen nachherigen Ueberarbeitungen; namentlich vor der Hinzufügung mehrerer Horizontal-Linien unter dem Tische zu denjenigen Linien, welche sich bereits daselbst befinden. Sehr selten.

II. Mit den hinzugefügten Horizontal-Linien unter dem Tische und mit Plattengrat. Selten.

III. Der Plattengrat ist abgeschabt und der Druck mager.

B. 90. Der gute Samariter.

I. Das Pferd hat einen weissen Schweif und die Mauerbrüstung der Freitreppe ist ebenfalls hell und unbeschattet; in den Plattenrändern sieht man Nadelproben. Ohne den Namen des Künstlers und ohne Jahreszahl im unteren Plattenrande. Von grosser Seltenheit.

II. Der Schweif des Pferdes ist beschattet, die Mauerbrüstung der Treppe jedoch hell, wie zuvor. Beinahe noch seltener, als die erste Abdrucksgattung.

III. Der Pferdeschweif und die Mauerbrüstung sind beschattet, aber ohne Künstlernamen und Jahreszahl. Sehr selten.

IV. Man liest in der Mitte des unteren Plattenrandes: Rembrandt. inventor. et. fecit. 1633.

B. 91. Die Rückkehr des verlornen Sohnes.

I. Vor den schwarzkunstartigen Nadelarbeiten und der Hintergrund links vollkommen sichtbar.

II. Mit den schwarzkunstartigen Nadelarbeiten in den Schatten und der Hintergrund der linken Seite nur unvollkommen, zum Theil gar nicht sichtbar.

B. 93. Die Enthauptung Johannis des Täufers.

Dies Blatt, von dem es vier Abdrucksgattungen giebt, ist nach der übereinstimmenden Meinung der Kenner nicht von Rembrandt, sondern eine Arbeit des J. G. van Vliet; obgleich es nicht mit dem Namen des Letzteren bezeichnet ist. Das Monogramm R. I., welches sich an der linken Seite befindet, dürfte, wie bei andern Blättern, Rembrandt Inventor oder invenit bedeuten.

B. 97. Die Marter des heiligen Stephan.

I. Vor den Ueberarbeitungen der Schatten mit dem Grabstichel, vorzüglich der Figur des Soldaten. Selten.

II. Mit den erwähnten Grabstichelarbeiten und dadurch entstandenem Plattengrat.

III. Die Schatten sind nochmals durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten verstärkt.

B. 98. Die Taufe des Eunuchen.

I. Das Wasser des Wasserfalls, den man links im Hintergrunde sieht, ist beinahe ganz weiss. Dis Nadelarbeiten sind mit Grat versehen und der Plattengrund ist schmutzig. Sehr selten.

II. Das Wasser hat Strichlagen, der Grat ist abgenutzt und der Grund rein.

B. 99. Der Tod der Jungfrau Maria.

I. Der Armstuhl, welchen man rechts in der Ecke sieht, ist wenig bearbeitet und beinahe weiss. Im Unterrande gegen rechts befinden sich mehrere kleine Striche oder Nadelproben. Von allergrösster Seltenheit.

II. Der Armstuhl ist zwar etwas mehr bearbeitet, aber noch vor der zweiten Strichlage, sowie vor den vom Meister später geten Abänderungen am Hemde der Jungfrau, am linken Arm des Mannes, der das Kopfkissen derselben hebt und vor den Nadelarbeiten auf demselben Arme des Letzteren. Ausserordentlich selten.

III. Der Armstuhl ist mit der zweiten Strichlage überlegt und die vorbemerkten Veränderungen haben stattgefunden. Die Schatten sind vor den späteren Ueberarbeitungen und transparent. Selten.

IV. Mit den schwarzkunstartigen Nadelarbeiten in den Schatten, vorzüglich unter dem Armstuhl, im Schlagschatten bei der letzten Treppenstufe u. s. w.

D. Heilige Gegenstände.

B. 101. Der heilige Hieronymus.

I. Ein Theil des oberen Bogens der Einfassungslinie ist an der rechten Seite kaum sichtbar, da die Aetzung misslungen war. Selten.

II. Der Einfassungsbogen, so wie der Hintergrund der rechten Seite sind retouchirt.

B. 102. Der heilige Hieronymus.

I. Die Platte ist von allen Seiten eine halbe Linie grösser; die Ränder sind nicht gefeilt, sondern zeigen noch den Bruch des Metalls, die Ecken sind spitz und die Platte ist nicht gereinigt. Einzig.

II. Die Ränder sind gefeilt und die Platte dadurch verkleinert, so wie die Ecken abgerundet und der Grund gereinigt worden.

E. Allegorische, geschichtliche und Phantasie-Gegenstände.

B. 108. Die Todesstunde.

Dies Blatt ist nicht von Rembrandt, sondern von Ferd. Bol gefertigt, dessen Namen man auch in den frühesten Abdrücken auf der Schaufel leicht gerissen findet.

B. 109. Die Jugend vom Tode überrascht.

I. Vor dem Künstlernamen und vor der Jahreszahl. Von allergrösster Seltenheit, beinahe einzig.

II. Mit dem Namen und der Jahreszahl. Selten.

B. 110. Das allegorische Grabmal.

Diese Allegorie bezieht sich auf die Zertrümmerung der Statue des Herzogs von Alba im Jahre 1577, nach Vertreibung der Spanier aus den Niederlanden. Wahrscheinlich war dies Blatt zu einem Geschichtswerke bestimmt, das nachher nicht erschienen ist, daher die Platte nach wenigen Abdrücken verloren ging. Dasselbe ist von so grosser Seltenheit, dass es in Holland die Benennung „Phoenia“ erhalten hat.

B. 111. Das widerwärtige Glück.

I. Der Rücken und das linke Bein der Fortuna haben nur eine einfache Strichlage und die Mauer zwischen dem Fussgestelle

der Büste und dem Steuermann hat nur einige weitläuftige Vertikal-Linien. Die Platte ist 2 Linien breiter. Aeusserst selten.

II. Die Platte eben so breit. Der Rücken und das Bein der Fortuna haben Kreuz-Schraffirungen und der Name Rembrandt's am Rande der Barke ist mit Nadelstrichen überlegt, so dass nur noch die Jahreszahl deutlich sichtbar ist. Sehr selten.

III. Die Breite der Platte ist um 2 Linien verkleinert und misst nur noch 6 Zoll 1 Linie. Die Pforte des Tempels links ist, wie in den vorhergehenden Abdrücken nur mit wenigen senkrechten Strichen schattirt und man sieht einen zufälligen Strich, der den obern Theil des Mastbaums durchkreuzt. Selten.

IV. Die Platte ist zu dem Buche: E. Herckmans Zeevaerts Lof. Amsterdam 1634 benutzt worden und die Exemplare sind auf der Rückseite mit holländischem Text bedruckt.

V. Die Abdrücke sind wiederum ohne Text auf der Rückseite; sie unterscheiden sich aber von der dritten Gattung dadurch, dass die Tempelpforte links durch mehrere Strichlagen schattirt ist.

B. 115. Die Löwen-Jagd.

I. Vor der Reinigung der Platte, die mehrere Aetzflecken und Striche in allen Richtungen hat. Selten.

II. Die Platte ist gereinigt, jedoch sieht man noch starke Spuren von Aetzflecken.

B. 117. Das Reiter-Gefecht.

I. Im Hintergrunde sieht man mehrere Linien, die als Entwurf einer Landschaft dienen zu sollen scheinen. Sehr selten.

II. Jene Linien des Grundes sind ausgeschliffen, wodurch ein grauer Ton der Platte zurückgeblieben ist. Selten.

III. Der Plattengrund ist vollkommen gereinigt.

B. 118. Drei orientalische Figuren.

Der Gegenstand dieser Darstellung scheint „der von seiner Frau und seinen Freunden verspottete Tobias" zu sein, und dürfte dies Blatt demnach in die zweite Classe B gehören.

B. 119. Die wandernden Musikanten.

I. Vor den späteren Nadelarbeiten an der Vorderseite der Mütze des Leiermanns und auf der Brust des Kindes. Selten.

II. Mit den vorerwähnten Nadelarbeiten, jedoch vor den schwarzkunstartigen Retouchen.

III. Mit den schwarzkunstartigen Retouchen der Schatten.

B. 124. Die Kuchenbäckerin.

I. Reiner Aetzdruck. Der Hut, die beiden Arme und der Rock der Frau sind weiss. Beinahe einzig.
II. Der Hut, die Arme und der Rock der Frau sind beendet, sowie die übrigen Theile der Platte überarbeitet.
III. Oben links: Tom. II, und rechts: pag. 22., somit zu Basan's Buch verwandt, gestochen.

B. 125. Das Kugelspiel.

I. Man sieht am oberen Rande drei kleine weisse Aetzflecken, die Ecken sind spitz, sowie Grund und Ränder schmutzig. Selten.
II. Die weissen Flecken sind beseitigt, die Ecken abgerundet und Grund und Ränder gereinigt.

B. 126. Die Juden-Synagoge.

I. Der Mantel des Alten zunächst dem linken Plattenrande ist weniger bearbeitet und unten zum Theil weiss. Der rechte Fuss der Figur ist nur im Umriss und die Schlagschatten zu Füssen der beiden weiterhin von hinten gesehenen Männer fehlen. Sehr selten.
II. Die hellen Stellen des Mantels des Alten, sowie der rechte Fuss desselben, sind mit Nadelarbeiten überlegt und die Schlagschatten der im Hintergrunde gehenden beiden Männer hinzugefügt. Selten.
III. Mit schwarzkunstartigen Nadelarbeiten. Der Hintergrund zur Rechten ist dunkler und das Gesicht des Juden, welcher zur Seite des Andern rechts geht, mehr dreiviertel zu sehen, während dasselbe in den beiden früheren Abdrucksgattungen von der Seite dargestellt war.

B. 127. Die Nägelbeschneiderin.

I. Viel weniger bearbeitet und ohne Wirkung. Die Ränder sind unregelmässig und nicht befeilt, daher die Platte etwas grösser. Ausserordentlich selten.
II. Die Platte ist beendet und die Ränder derselben sind rectificirt. Selten.
III. Die Platte ist, namentlich der Hintergrund am Rücken der sitzenden Frau, retouchirt worden. Nicht häufig.

Dies Blatt wird von vielen Kunstfreunden bald dem Ferdinand Bol, bald dem J. van Noordt zugeschrieben; jedenfalls geht aus Zeichnung und Arbeit hervor, dass es nicht von Rembrandt's Hand ist.

B. 128. Der Schulmeister.

In den späteren mit weniger Plattengrat versehenen Abdrücken nimmt man deutlich wahr, dass der Mann, welcher vor der Thür steht, eine Leier trägt, also kein Schulmeister

ist. Schon im Catalog der berühmten de Burgy'schen Sammlung (1755) ist dies Blatt unter No. 275. folgendermaassen beschrieben: „Een Lieremannetje by een Vrouwtje, dat in den Avondstond over de Deur legt."

B. 130. Der Zeichner.

I. Die Arbeiten des Hintergrundes gehen oben und an beiden Seiten nicht bis an die Plattenränder. Vielleicht einzig.
II. Der Hintergrund erreicht die Plattenränder, aber vor den späteren Retouchen.
III. Die Platte ist retouchirt und man sieht oben am Fussgestelle der Büste Contretaillen, die vorher nicht vorhanden waren.

B. 131. Der Bauer mit Frau und Kind.

I. Vor den Ueberarbeitungen an den weniger geätzten Stellen, namentlich des Packets, welches der Mann auf dem Rücken trägt. Die Plattenränder sind nicht gereinigt.
II. Mit den erwähnten Ueberarbeitungen und die Ränder rein.

B. 132. Der ruhende Liebesgott.

Dies seltene Blatt, welches weder in Zeichnung noch Radirung des Meisters würdig ist, scheint nicht von Rembrandt's Hand zu sein, und schon P. Yver hielt es für die Arbeit eines Schülers desselben. Daulby führt zwei Abdrucksgattungen davon an, ohne nähere Kennzeichen derselben anzugeben.

B. 136. Der Kartenspieler.

I. Aetzdruck. Die Arbeiten des Grundes reichen nicht bis an den oberen linken Plattenrand und der Schlagschatten der Figur ist nur wenig angedeutet. Selten.
II. Die Arbeiten des Grundes sind bis zum oberen Plattenrande links fortgesetzt und der Schlagschatten der Figur stärker ausgedrückt.
III. Die Platte ist aufgeätzt und überarbeitet, der Schlagschatten vergrössert und Künstlernamen und Jahreszahl dergestalt mit Strichlagen bedeckt, dass sie nicht mehr zu erkennen sind. Dagegen sieht man links nahe dem unteren Plattenrande den Namen „Watelet" ganz fein mit der Nadel gerissen, welcher Künstler die Retouche besorgte.

B. 138. Der blinde Geigenspieler.

I. Weniger bearbeitet. Die Radirung leicht und geistreich mit feiner Nadel ausgeführt. Sehr selten.
II. Mit dem Grabstichel retouchirt, daher weniger fein und leicht. Selten.

B. 139. Der Mann zu Pferd.

I. Die Ränder der Platte sind unregelmässig, namentlich weicht

der Unterrand mehr als eine Linie von gerader Flucht ab. Die Ecken sind spitz und rechts oben sieht man Rembrandt's Monogramm verkehrt. Sehr selten.

II. Die Ränder sind rectificirt, die Ecken abgerundet und der obere Theil des am linken Rande befindlichen Baumes fortgenommen. Man sieht an dieser Stelle Spuren des Schabeisens. Nicht häufig.

III. Die Spuren des Schabeisens sind verschwunden und das Monogramm des Künstlers ist nicht mehr sichtbar.

B. 141. Der Pole mit Säbel und Stock.

I. Weniger bearbeitet und zum Theil nur Umriss. Die Schatten haben nur einfache Strichlagen und der zufällige Strich zwischen dem Stocke und dem Beine des Mannes, welcher sich in der folgenden Abdrucksgattung zeigt, ist noch nicht vorhanden. Selten.

II. Die Umrisse der Figur, so wie die Schatten an der linken Seite, sind mit dem Grabstichel überarbeitet. Man sieht zwischen dem Stocke und dem Beine des Mannes einen mit dem Ersteren beinahe gleichlaufenden Strich.

B. 143. Der von hinten gesehene Greis.

I. Der rechte Arm des Mannes beinahe weiss, der Grund nicht gereinigt und die Plattenränder rauh und ungerade. Einzig.

II. Der Rücken der Figur ist an der Lichtseite nur mit einfachen Strichlagen schattirt, der rechte Arm mehr bearbeitet. Sehr selten.

III. Die hellen Stellen des Rückens, so wie der untere Theil des Rockes sind mit einer zweiten Strichlage versehen und der Halskragen, welcher früher weiss war, gänzlich mit Schraffirungen überlegt.

B. 146. Ein Philosoph.

Dies Blatt, welches schon P. Yver (Suppl. No. 61.) für zweifelhaft hielt, wird von vielen Kunstfreunden für eine Arbeit des F. Bol gehalten, welche Meinung Vieles für sich haben dürfte.

B. 152. Der Perser.

I. Die Platte ist rechts um drei Linien breiter und im Allgemeinen weniger bearbeitet. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Die Breite der Platte ist rechts um 3 Linien vermindert und dieselbe vom Meister gänzlich überarbeitet. Schöne Abdrücke sind selten.

III. Mit späteren Retouchen von fremder Hand. Das unten in der Mitte befindliche Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl sind kaum noch zu erkennen.

B. 156. Der Schlittschuh-Läufer.

I. Der Grat nicht abgeschabt und die Platte nicht gereinigt. Aeusserst selten.

II. Die Platte ohne Grat und gereinigt. Sehr selten.

B. 157. Das Schwein.

I. Die Platte ist unregelmässig, links um mehr als zwei Linien höher, die Ränder uneben und die Ecken spitz. Der Grund ist nicht gereinigt und die Radirung erscheint kräftiger als im nachfolgenden Zustande. Ausserordentlich selten.

II. Die Höhe der Platte ist links verkleinert, die Ränder sind regelmässig, die Ecken abgerundet und der Grund gereinigt. Selten.

B. 158. Der schlafende kleine Hund.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 3 Zoll 10 Linien breit und 2 Zoll 3 Linien hoch. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte ist auf 3 Zoll Breite und 1 Zoll 6 Linien Höhe reducirt. Sehr selten.

B. 159. Die Muschel.

I. Mit weissem Hintergrunde, weniger vollendet und mit Grat der Nadelarbeiten. Einzig.

II. Ebenfalls mit weissem Hintergrunde, aber mehr bearbeitet und der Grat abgeschabt. Von allergrösster Seltenheit.

III. Mit dunklem Hintergrunde. Sehr selten.

E. Arme und Bettler.

B. 162. Stehender Bettler.

I. Die Platte ist unregelmässig, der Grund nicht gereinigt und die Ränder sind rauh. Selten.

II. Die Platte ist regelmässig, der Grund gereinigt und die Ränder sind glatt.

B. 168. Die Frau mit der Kürbis-Flasche.

I. Die Platte ist unregelmässig und die Ränder sind uneben und rauh. Die Figur der Frau ist weniger bearbeitet und der Schlagschatten am Boden hat keine zweite Strichlage. Die Horizontallinie unten ist nicht vorhanden. Sehr selten.

II. Die Form der Platte ist regelmässig und die Ränder sind glatt. Die Frau und deren Schlagschatten sind mehr bearbeitet und man sieht unten eine wagerechte Linie, die eine Marge bildet.

B. 169. Der kleine stehende Bettler.

I. Die Platte ist zwei Linien breiter und oben rechts Rl in bezeichnet. Von grösster Seltenheit.

II. Die Breite der Platte ist vermindert und man findet statt der obigen Bezeichnung an derselben Stelle R' leicht mit der Nadel gerissen. Sehr selten.

Einige Kenner wollen dies sehr seltene Blättchen nicht für eine Arbeit Rembrandt's gelten lassen und es scheint als wenn diese Meinung durch die Bezeichnung des ersten Plattenzustandes eine Bestätigung fände, da die Silbe „in" neben dem Monogramm auf „invenit" zu deuten sein dürfte.

B. 170. Die alte Bettlerin.

I. Die Ränder der Platte sind irregulär und rauh, der Druck ist mit Grat versehen. Ausserordentlich selten.
II. Die Ränder geradlinig und glatt, der Grat nicht mehr vorhanden. Selten.

B. 172. Der zerlumpte Bettler mit den Händen auf dem Rücken.

I. Die Platte ist 3 Zoll 5 Linien hoch und 2 Zoll 9 Linien breit. Rechts sieht man einen Baumstamm. Ausserordentlich selten.
II. Derjenige Theil der Platte, wo der Baumstamm rechts befindlich, ist abgeschnitten, so dass Erstere nur 2 Zoll 6 Linien breit geblieben. Die Figur des Bettlers ist mehr bearbeitet und die Plattenränder sind noch nicht gereinigt. Nicht häufig.
III. Die Platte ist abermals um 3 Linien schmäler gemacht und hat nur eine Breite von 2 Zoll 3 Linien. — Mehrere Retouchen, namentlich der Hosen an der linken Hüfte, sind hinzugekommen.

B. 173. Der an der Mauer sitzende Bettler.

I. Die Platte ist unregelmässig und die Ränder sind rauh, sowie die Ecken spitz und der Grund gereinigt. Selten.
II. Die Form der Platte ist rectificirt, die Ecken sind abgerundet und der Grund gereinigt worden.

B. 174. Der Bettler auf dem Erdhügel.

I. Vor der Retouche und nur mit des Meisters Monogramm und der Jahreszahl in der untern Marge bezeichnet. Die Ränder der Platte sind unrein. Sehr selten.
II. Mit der Retouche im Schatten hinter dem Rücken des Bettlers. Man liest links neben dem beibehaltenen Monogramm Rembrandt f. — Die Plattenränder sind gereinigt. Nicht häufig.

B. 176. Die Bettler an der Hausthüre.

I. Vor dem Künstlernamen und vor der Jahreszahl. Sehr selten.

II. Mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl, aber vor der Retouche.

III. Mit der Retouche, namentlich der Stelle an der Thürmauer; in der Höhe des Kopfes des Almosen gebenden Mannes, dessen Nase dadurch eine andere Form erhalten hat.

B. 179. Der Krüppel.

I. Die Platte ist unregelmässig, rechts zwei Linien höher und die Ränder sind uneben und rauh, sowie die Ecken spitz. Unten an der rechten Seite sieht man Nadelproben. Sehr selten.

II. Die Platte ist regelmässig, die Ränder sind glatt und die Ecken abgerundet. Die Nadelproben sind zum Theil abgeschnitten.

G. Freie Gegenstände und akademische Figuren.

B. 188. Eulenspiegel.

I. Ohne Namen und Jahreszahl. Der Hut der Schäferin unterscheidet sich wenig von dem mit sehr feinen doppelten Linien schraffirten Hintergrunde; die linke Ecke ist oben weniger bearbeitet und der Felsen hinter der linken Schulter des Schäfers ist bis zur Höhe der Eule weiss. In der Mitte des Blattes sieht man zwischen den Bäumen den Kopf und den Stab eines Hirten, der das Paar belauscht. Einzig.

II. Von der vorigen Abdrucksgattung nur dadurch unterschieden, dass der Felsen hinter der linken Schulter des Schäfers mit leichten Strichen schattirt ist. Von allergrösster Seltenheit.

III. Der Theil der Landschaft zunächst dem Hute der Schäferin ist heller gehalten, die früheren Schraffirungen sind durch leichtes Laubwerk ersetzt und man liest unten gegen die Mitte: Rembrandt f. 1642. Sehr selten.

IV. Die Landschaft um den Hut der Schäferin, welche in den dritten Abdrucksgattungen heller und ohne Schraffirungen war, ist durch Strichlagen wiederum dunkler gemacht und die Form der Pflanzen links im unteren Vordergrunde verbessert worden. Selten.

V. Man sieht den Kopf des Hirten zwischen den Bäumen nicht mehr. Der vorn rechts befindliche Baumstamm, sowie dessen Schlagschatten sind mehr bearbeitet und dunkler, auch der Schatten hinter der Schäferin, welcher vorher nur eine Strichlage hatte, durch mehr Schraffirungen verstärkt worden. Die Pflanzen im Vordergrunde sind noch mehr überarbeitet und ihre Formen verändert.

B. 189. Der schlafende Alte.

I. Die Ränder der Platte sind ungerade und schmutzig, der Druck hat Plattengrat. Aeusserst selten.

II. Die Ränder sind gerade und rein und der Plattengrat ist nicht mehr vorhanden. Sehr selten.

B. 192. Der Zeichner nach dem Modell.*)

I. Nur der obere Theil der Platte ist beendet. Die Staffelei, sowie das über den linken Arm des Modells hängende Gewand, sind weiss und alles Uebrige nur mit Nadel-Umrissen entworfen. Der beendete obere Theil des Hintergrundes nebst der auf einem Fussgestell befindlichen Büste sind ganz voll Plattengrat. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Der obere Theil der Staffelei und das über den linken Arm des Modells hängende Gewand sind mit Strichlagen versehen, der übrige Theil der Platte aber eben so unvollendet geblieben, wie in der vorigen Abdrucksgattung. Der Hintergrund ist voll Plattengrat, die Büste dagegen mehr erhellt. Selten.

III. Die Platte hat keine wesentliche Veränderung erlitten, nur dass dieselbe gänzlich von Grat entblösst ist.

B. 194. Akademische Männer-Figuren.

I. Die beiden links im Vordergrunde befindlichen Figuren sind weniger bearbeitet, sowie der Schlagschatten der sitzenden Person. Nicht häufig.

II. Die beiden Figuren und der Schlagschatten sind mehr bearbeitet und die Darstellung ist dadurch von besserer Wirkung geworden.

B. 195. Die Badenden.

I. Vor der Retouche und vor dem runden Flecken, den man in den folgenden Abdrücken oben beinahe in der Mitte der Platte sieht.

II. Die Platte ist hin und wieder retouchirt und man bemerkt den vorerwähnten runden Flecken, der vom Rost (Grünspan) herzurühren scheint. Rechts im Vorgrund sieht man zweimal den Buchstaben B. und einige andere Buchstaben, die aber wegen der übrigen Arbeiten nicht zu erkennen sind.

B. 196. Akademische Figur eines an der Erde sitzenden Mannes.

I. Die Nadelarbeiten der Platte sind nicht abgeschabt, daher mit Grat. Selten.

II. Die Nadelarbeiten sind abgeschabt.

---

*) Dies Blatt wird in Holland „Pygmalion“ genannt.

B. 197. Die Frau am Ofen.

I. Die Platte ist weniger bearbeitet und der Hintergrund heller gehalten. Die Frau hat eine Mütze auf dem Kopfe, das Ofenrohr ist nur leicht schattirt und ohne Schlüssel. Mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl 1645. Einzig.

II. Der Hintergrund ist, mit Ausnahme der Stelle um den Kopf der Frau, mehr bearbeitet; der Schlüssel ist dem mehr schattirten Ofenrohr hinzugefügt, aber nur mit einer Strichlage versehen. Die Jahreszahl ist in 1658 abgeändert. Von allergrösster Seltenheit.

III. Der Hintergrund ist bei dem Kopfe der Frau mehr bearbeitet und der Schlüssel des Ofenrohrs mehr schattirt. Sehr selten.

IV. Der Schlüssel des Ofenrohrs ist gänzlich fortgenommen. Selten.

V. Die Frau ist in blossem Kopfe und ohne Mütze; der Schlüssel des Ofenrohrs ist wieder hinzugefügt worden. Nicht häufig.

B. 200. Die nackte Frau mit den Füssen im Wasser.

I. Die Platte ist nicht gereinigt und mit Grat versehen. Selten.

II. Ohne Grat und gereinigt, der Druck matter und rauh.

III. Retouchirt und der Druck wieder kräftiger.

B. 202. Die Frau mit dem Pfeil.

I. Der Künstlername und die Jahreszahl sind nur leicht gerissen und man sieht über der Letzteren gegen Rechts einige weisse Stellen. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Der Name ist stärker, die Jahreszahl dagegen noch eben so fein, als in der vorhergehenden Abdrucksgattung. Die weissen Stellen sind durch Strichlagen gedeckt.

B. 203. Antiope und Jupiter als Satyr.

I. Vor der Inschrift. Die Platte ist voll Grat und die Ränder sind rauh. Ausserordentlich selten.

II. Der Plattengrat nicht mehr vorhanden und die Ränder glatt. Oben gegen Rechts liest man: Jupyn, als hy onsluit etc. Selten.

B. 204. Die nackte schlafende Frau.

I. Die Platte ist unregelmässig, die Ränder sind ungerade und rauh. Das Tuch, welches die Beine der Frau bedeckt, geht bis unter die Knie und das Monogramm des Meisters an der Rückwand des Bettes ist nicht vorhanden. Einzig.

II. Mit Rembrandt's Monogramm an der Rückwand des Bettes, sonst nicht verändert. Von grösster Seltenheit.

III. Die Platte ist regelmässig und die Ränder sind gerade und glatt. Das Tuch reicht nur bis an die Schenkel der Frau. Nicht häufig.

B. 205. Die liegende Negerin.

I. Der Rücken der Frau, sowie die Draperie sind weniger bearbeitet. Selten.
II. Der Rücken und die Draperie überarbeitet und mit Plattengrat. Nicht häufig.
III. Ohne Plattengrat und rauh von Druck.

II. Landschaften.

B. 206. Die Landschaft mit der Kuh.

I. Die Platte ist weniger bearbeitet und besonders der linke Theil derselben weniger ausgeführt, sowie die Kuh und die Figur des Mannes nur in Umrissen. Die untere Ecke der rechten Seite ist gleichfalls nicht ganz beendet. Einzig.
II. Das Erdreich der linken Seite, welches in dem vorhergehenden Plattenzustande hell erscheint, ist mit sich kreuzenden Strichen überlegt und die Kuh, sowie die Figur des Mannes mehr ausgeführt. Die untere rechte Ecke ist überarbeitet und beendet. Von grosser Seltenheit.

B. 208. Die Brücke des Six.

I. Die Hüte der auf der Brücke stehenden beiden Männer sind weiss. Der mit der Nadel gerissene Name des Künstlers und die Jahreszahl haben Grat. Aeusserst selten.
II. Der Hut des einen Mannes ist mit diagonalen leichten Nadelstrichen überlegt. Sehr selten.
III. Die Hüte beider Männer haben diagonale Nadelstriche. Selten.

B. 209. Ansicht von Omval.

I. Mit viel Grat, die Platte nicht gereinigt und die Ränder schmuzig. Sehr selten.
II. Der Plattengrat abgenutzt und die Ränder, sowie der Grund gereinigt. Man sieht oben neben dem Plattenrande rechts mehrere, ziemlich starke Nadelproben. Selten.

B. 209. Aeltere Ansicht von Amsterdam.

I. Mit Grat und die Platte nicht gereinigt. Sehr selten.
II. Ohne Grat und der Grund der Platte rein. Nicht häufig.

B. 211. Der Jäger.

I. Vor dem Hause und der Scheune, welche man links auf der Anhöhe sieht. Die Arbeiten der Nadel sind nicht abgeschabt. Aeusserst selten.
II. Auf der Anhöhe links sieht man ein Haus und eine Scheune, in der Nähe der dort befindlichen beiden kleinen Figuren.

Der Grat der Nadelarbeiten ist grösstentheils abgenutzt und der Druck mager.*) Gleichfalls sehr selten.

B. 214. Die zwei Häuser mit spitzen Giebeln.

Die Abdrücke dieser Platte wurden von Rembrandt, ehe er sie verkaufte, stets mit Tusche und Bister retouchirt, wodurch solche das Ansehen von Zeichnungen erhielten. Es ist nur ein einziger Abdruck ohne diese Retouche bekannt, welcher sich im Museum zu Amsterdam befindet und früher der Sammlung van Leyden's angehörte.

B. 215. Die Landschaft mit der Kutsche.

Dies seltene Blatt kommt ebenfalls nur in vom Meister selbst mit Tusche und Bister retouchirten Abdrücken vor. Exemplare ohne diese Retouche sind nicht bekannt.

B. 217. Die Landschaft mit drei Hütten.

I. Die Vorderseite der ersten Hütte hat nur eine Strichlage, eben so wie das Dach der dritten Hütte. Im Wege unten gegen Rechts sieht man mehrere weisse Stellen. Von grösster Seltenheit.

II. Die weissen Stellen im Wege sind mit Nadelarbeiten überlegt, im Uebrigen aber der Plattenzustand unverändert, wie vorher. Ausserordentlich selten.

III. Die Vorderseite der ersten Hütte hat eine zweite Strichlage erhalten und das Dach der letzten Hütte ist mehr schattirt. Die weissen Stellen zwischen dem Wege und den Hütten sind durch Nadelarbeiten gedeckt. Selten.

Alle drei Abdrucksgattungen sind mit vielem Plattengrat versehen.

B. 218. Die Landschaft mit dem viereckigen Thurme.

I. Vor mehreren Ueberarbeitungen. Das Dach rechts am Thurme ist beinahe ganz weiss und in den Bäumen, welche sich an der rechten Seite befinden, sieht man oben weisse Stellen, sowie am Erdboden über Rembrandt's Namen. Ausserordentlich selten.

II. Die sämmtlichen, vorerwähnten weissen Stellen sind mit leichten Nadelarbeiten überlegt und der Thurm oben mehr bearbeitet.

B. 221. Der Kanal.

Die Platte ist irregulair, ihre Breite 7 Zoll 10 Linien, die Höhe an der rechten Seite 3 Zoll und an der linken nur

*) Wilson in seinem Cataloge No. 211, sowie einige holländische Liebhaber, halten diese zweite Abdrucksgattung für die frühere, welcher Meinung jedoch der beinahe gänzliche Mangel des Plattengrates widersprechen dürfte.

2 Zoll 9½ Linie. — Bartsch hat wahrscheinlich das Blatt in der Mitte gemessen und daher eine Höhe von 2 Zoll 11 Linien angegeben.

B. 222. Die Baumgruppe im Walde.

I. Die Platte ist 1 Zoll 2 Linien und nur ein Theil der Darstellung leicht mit der Nadel entworfen. Man sieht nur das Haus in der Mitte der Bäume und die Anfänge der Gipfel anderer Bäume links. Vor Namen und Jahreszahl. Von der grössten Seltenheit.

II. Die Platte ist von denselben Maassen und ebenfalls ohne Namen und Jahreszahl, die Arbeiten sind aber mehr vorgeschritten und beinahe beendet. Mit viel Grat und äusserst selten.

III. Die Platte ist unten abgeschnitten und deren Höhe um 1 Zoll 2 Linien vermindert, gänzlich beendet und ebenfalls mit viel Grat. — Man liest unten rechts: Rembrandt f. 1652. Sehr selten.

IV. Der Plattengrat ist abgeschabt und der Druck hat weniger in die Augen fallende Wirkung. Ebenfalls so selten.

B. 224. Die Heuscheune.

I. Vor der Ferne, welche man links hinter den drei kleinen Figuren in der dritten Abdrucksgattung wahrnimmt. Mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl 1636. Ausserordentlich selten.

II. Ebenfalls vor der Ferne links und mit dem Namen und der Jahreszahl.*) Es unterscheidet sich diese Abdrucksgattung von der Vorigen nur dadurch, dass an der Baumgruppe rechts der Scheune ein kleiner Zweig wahrgenommen wird, den man in der ersten Abdrucksgattung nicht sieht. Sehr selten.

III. Mit der Ferne hinter den drei kleinen Figuren und gleichfalls mit Namen und Jahreszahl. Selten.

B. 225. Die Hütte neben der Heuscheune.

I. Hin und wieder mit Plattengrat, z. B. im Schlagschatten der Gebüsche gegen die Hütte, bei der Jahreszahl hinter dem Künstlernamen u. s. w. Sehr selten.

II. Der Grat ist abgeschabt und die Platte vollständig gereinigt. Selten.

B. 227. Die Landschaft mit dem Obelisk.

I. Das Dach der einen Hütte im Hintergrunde rechts ist weiss,

---

*) Die Angabe Gersaint's, (welche Bartsch wiederholte) dass die beiden Abdrucksgattungen dieses Blattes ohne Künstlernamen und Jahreszahl seien, scheint auf einem Irrthum zu beruhen, da keine dergleichen Abdrücke bekannt sind.

die Platte ist mit vielem Grat versehen und der Grund derselben schmutzig. Sehr selten.

II. Das Dach der Hütte ist schattirt, der Plattengrat ist abgenutzt und der Grund rein. Nicht häufig.

B. 228. Die Segelbarke.

I. Der Grund der Platte ist schmutzig und die Ferne rechts deutlich sichtbar. Sehr selten.

II. Der Plattengrund ist gereinigt und rechts die Ferne weniger deutlich. Nicht häufig.

B. 231. Die Tränke.

I. Das Innere der rechts befindlichen Grotte ist durch den Plattengrat ganz schwarz, nur unterscheidet man daselbst das Vordertheil eines Kahnes. Sehr selten.

II. Der Plattengrat in der Grotte ist beseitigt, die Schraffirung aber wenig angegriffen, daher das Innere der Grotte noch dunkel erscheint. Selten.

III. Das Innere der Grotte ist durch Schaben und Poliren heller gemacht und der Kahn nicht mehr deutlich zu erkennen. Nicht häufig.

B. 232. Die Hütte mit dem Breterzaun.

I. Die Verlängerung des Dammes zur Linken, welcher nach dieser Seite sich senkt, ist weiss. Ohne Namen und Jahreszahl. Von grösster Seltenheit.

II. Ebenso, nur liest man Rembrandt's Namen unten gegen Links. Gleichfalls von grösster Seltenheit.

III. Die Verlängerung des Dammes ist mit Nadelarbeiten überlegt. Mit dem Künstlernamen jedoch ohne die Jahreszahl. Ausserordentlich selten.

IV. Unter Rembrandt's Namen findet man die Jahreszahl 1632 hinzugefügt. Sehr selten.

B. 233. Rembrandt's Mühle.

I. Der Grund der Platte, die, wegen Sprödigkeit des Kupfers, bei'm Hämmern durchweg viele kleine zackige Risse erhielt, ist sehr schmutzig, und stellenweise mit Grat versehen, namentlich sind der Name des Künstlers und die Jahreszahl damit bedeckt. Sehr selten.

II. Die Risse der Platte im Grunde sind zwar noch vorhanden, jedoch ist Letzterer nicht mehr schmutzig, sondern rein und Rembrandt's Name, sowie die Jahreszahl sind ohne Grat. Selten.

B. 234. Das Landhaus des Goldwiegers.

I. Die Platte hat sehr viel Grat und der Grund ist nicht gereinigt. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Der Plattengrat mehr abgenutzt und der Grund rein. Ebenfalls ausserordentlich selten.

B. 235. Der Kanal mit den Schwänen.

I. Die Bäume im Hintergrunde haben nur eine einfache Strichlage und die Wiese ist hinter den Kühen weiss. Sehr selten.
II. Die Bäume im Hintergrunde sind mit sich kreuzenden Strichen schattirt und die Wiese ist mit Nadelarbeiten getönt. Selten.

B. 236. Der Kanal mit dem grossen Kahne.

I. Die Platte hat die von Bartsch angegebenen Maasse. Selten.
II. Die Platte ist in der Breite um zwei Linien verkleinert und misst in dieser Richtung nur 3 Zoll 10 Linien. Ebenso.

B. 237. Die Landschaft mit der Kuhtränke.

I. Vor vielen Ueberarbeitungen. Der Hintergrund zur Rechten der tränkenden Kuh ist beinahe ganz weiss, die rechte Seite der Hütte zur Linken, so wie das Dach und die Thür der andern Hütte neben den beiden Bäumen haben viele unbearbeitete weisse Stellen, die Umrisse der liegenden Kuh sind noch nicht verstärkt und die Berge links deutlich sichtbar. Die Häuser, das Baumlaub, der Mann und der Nachen sind mit vielem Plattengrat versehen. Aeusserst selten.
II. Mit den Ueberarbeitungen der vorerwähnten Stellen vermittelst der Schneidenadel. Der Plattengrat ist abgeschabt, die hinteren Berge sind weniger deutlich und der Grund ist von nicht abgewischtem Ton der Druckschwärze schmuzig. Nicht häufig.
III. Der Druck ist matt, der Grund rein und die Berge links sind kaum mehr in den Umrissen sichtbar.

B. 24. Der Kanal mit dem kleinen Nachen.

I. Die Platte ist zwei Linien breiter und nicht ganz beendet, namentlich sind die Höhen der Berge der rechten Seite, so wie hinter der Hütte und über dem Nachen weniger bearbeitet. Von grösster Seltenheit.
II. Die Platte ist zwei Linien schmäler, die Berge und der Nachen sind mehr ausgeführt. Aeusserst selten.

B. 242. Die Landschaft mit dem weissen Zaune.

I. Das Bauernhaus hat keine Thür mit der darin sichtbaren Frau. Von grösster Seltenheit.
II. Man sieht in dem Bauernhause eine Thür, auf deren Untertheil sich eine Frau lehnt. Aeusserst selten.
III. Der Erdboden und die Luft, welche sich in beiden vorher-

gehenden Abdrucksgattungen weiss zeigen, sind mit der Nadel überarbeitet. Gleichfalls äusserst selten.

B. 246. Die Holzbrücke.

Dies äusserst seltene Blatt wird von Einigen nicht für eine Arbeit Rembrandt's gehalten, auch ist es nicht mit seinem Namen bezeichnet.

B. 247. Die Landschaft mit dem Pfahlwerk.

I. Ohne die Jahreszahl. Von der eminentesten Seltenheit, beinahe einzig.
II. Mit der Jahreszahl 1659 oben gegen Rechts. Ebenfalls von grösster Seltenheit.

B. 250. Das Haus mit den drei Schornsteinen.

I. Mit einigen Nadelversuchen, angefangenem Baumschlag, der Spitze eines Schornsteins u. s. w. in der oberen linken Ecke. Von der allergrössten Seltenheit.
II. Die vorerwähnten Nadelproben sind beseitigt. Von äusserster Seltenheit.*)

I. Männer-Bildnisse.

B. 258. Der sitzende junge Mann.

Viele Kenner zweifeln daran, dass dies Blatt von Rembrandt herrühre, mit dessen Manier es, sowohl in Zeichnung als Radirung, wenig übereinstimmt.

B. 259. Der Greis mit der Hand an der Mütze.

I. Nur der Kopf und der linke Arm des Greises sind vollendet; das Kleid desselben, so wie der Hintergrund aber nur in Umrissen mit der Nadel entworfen und diese nicht abgeschabt. Selten.
II. Die Nadelumrisse sind abgeschabt und ohne Grat. Diese Art der Abdrücke wurde, nachdem die Platte in Holland verkauft worden, in Berlin gemacht und kommt nicht selten vor.
III. Die Platte, nach einer Zeichnung von B. N. Le Sueur, von Georg Friedrich Schmidt weiter bearbeitet, jedoch sind nur die rechte Hand, das Gewand, die Bücher und die Büste rechts vollendet, der Hintergrund mit den Büchern links, dem Fenster und dem Vorhange sind noch weiss. Beinahe einzig.
IV. Die Platte gänzlich vollendet, so wie mit einigen nachträgli-

*) Claussin bemerkt zwar, dass man an der Abwesenheit der Nadelproben die Copien des Blattes erkennen könne; die genaueste Vergleichung hat jedoch bewiesen, dass es Abdrücke der Originalplatte ohne jene Nadelproben giebt, welche daher die zweite Abdrucksgattung bilden.

chen Ueberarbeitungen in den früheren Arbeiten. Sehr selten, da nur fünfzig Abdrücke dieser Art gemacht sein sollen und die Platte demnächst vernichtet worden ist.

B. 271. Brustbild mit Kette und Kreuz.

I. Der Hals des Mannes ist bloss und ohne Hemdekragen und die Platte weniger bearbeitet. Von der grössten Seltenheit und beinahe einzig.

II. Der Mann hat einen Halskragen, aber vor den bis zum oberen Plattenrande verlängerten Arbeiten des Grundes. Sehr selten.

III. Die Arbeiten des Grundes sind bis zum oberen Plattenrande fortgesetzt. Dies Brustbild wird für das Portrait des Bürgermeisters Six gehalten.

B. 262. Greis mit grossem Bart und Pelzmütze.

I. Weniger bearbeitet, namentlich der Mantel. Vielleicht einzig.

II. Vollkommen beendet und die Plattenränder gereinigt.

III. Die Platte an vielen Stellen retouchirt und der Druck rauh.

B. 266. Bildniss des Janus Silvius.

I. Vor den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen der Schatten, welche klar und durchsichtig erscheinen. Nicht häufig.

II. Mit den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen durch enge Nadelstriche.

B. 268. Der nachdenkende junge Mann.

Durch eine Verwechselung der Maasse sind diese im Cataloge von Bartsch nicht richtig angeführt. Das Blatt hat nämlich eine Höhe von 3 Zoll 6 Linien und die Breite ist 3 Zoll 1 Linie.

B. 269. Menasse Ben-Israel.

I. Im Allgemeinen und namentlich der Kinnbart weniger bearbeitet. Sehr selten.

II. Die Platte ist überarbeitet und dieser Zustand derselben ist vorzüglich daran kenntlich, dass im Kinnbarte mehrere Striche hinzugefügt sind.

B. 270. Dr. Faust im Zimmer.

I. Die Strahlen des magischen Lichtes gehen im Fenster bis ganz oben, das über dem Globus stehende Buch hat nur eine Strichlage und die Platte ist mit vielem und starkem Grat versehen. Von allergrösster Seltenheit.

II. Das Buch über dem Globus ist zwar noch ohne weitere Strichlage, aber die Strahlen des magischen Lichtes gehen nur bis zur zweiten Quersprosse des Fensters. Der Plattengrat, wel-

cher in der vorhergehenden Abdrucksgattung das hinter dem Magier hängende Tuch und den Todtenkopf unkenntlich machte, ist weniger kenntlich und die Rücklehne des Stuhls mehr hervorgehoben. Aeusserst selten.

III. Das Buch über dem Globus hat mehrfache Strichlagen, der Plattengrat, besonders im linken Hintergrunde, ist ziemlich abgenutzt und die die Figur treffenden Strahlen des magischen Lichtes sind nicht mehr blendend, sondern gegen den Hintergrund matt.

IV. Mit vielen schwarzkunstartigen Nadelarbeiten in den Schattenpartien, namentlich im Mantel des Doctors, wodurch man den abgenutzten Grat der Platte wieder herzustellen gesucht hat.

B. 271. Bildniss des Renier Ansloo.

I. Mit einem fünf Linien hohen weissen Unterrande. Von der grössten Seltenheit.

II. Der untere weisse Rand ist durch fortgesetzte Arbeiten bis zum Plattenrande ausgefüllt. Sehr selten.*)

B. 274. Der alte Haaring.

I. Erster Entwurf, geistreich und leicht, aber wenig ausgeführt. Wahrscheinlich einzig.

II. Bis auf einige Strichlagen beendet, die später in dem Vorhange und in den senkrechten Stäben des Rahmens in der Mitte des Fensters rechts hinzugefügt worden sind. Von höchster Seltenheit.

III. Mit den vorerwähnten Ueberarbeitungen und etwas weniger starkem Plattengrat. Von grosser Seltenheit.

B. 276. Bildniss des Johan Lutma.

I. Weniger bearbeitet und mit wenig Plattengrat; desgleichen vor dem Fenster, vor der Flasche und vor den Namen des Lutma und Rembrandt's. Von der eminentesten Seltenheit, beinahe einzig. **)

II. Vollkommen beendet und mit viel Plattengrat; gleichfalls vor

*) Es kommen auch spätere Abdrücke vor, wo durch einen beim Drucken auf die Platte gelegten Papierstreifen (Cache), der weisse Unterrand künstlich hervorgebracht worden ist. Die Platte soll noch in England vorhanden sein.

**) Mr. Woodburn in Lord Eldin's Catalog, S. 46 No. 202 sagt: dass es sich nach genauer kritischer Untersuchung ergeben habe, dass die bisher für erste, weniger bearbeitete Abdrücke gehaltenen Exemplare dieses Bildnisses dadurch entstanden seien, dass man, nach bereits einmal genommenem Abdruck, von der Platte, ohne sie wiederum mit Farbe einzuschwärzen, einen abermaligen Abdruck genommen habe, durch welches Verfahren der Letztere der lebhaften Wirkung des Plattengrates entbehre und sonst unvollkommen erscheine. Diesem nach würde die bisherige erste Abdrucksgattung ausscheiden müssen und die zweite an deren Stelle treten.

dem Fenster, der Flasche und den Namen. Ausserordentlich selten.

III. Mit dem Fenster, der Flasche und den Namen und mit viel Plattengrat. Selten.

IV. Mit der Adresse des F. Lutma, unten rechts der Plattengrat abgenutzt.

V. Die Höhe der Platte ist um 2 Linien vermindert; das Bildniss ist nur 6 Zoll und 10 Linien hoch und hat unten eine weisse Marge von 3 Linien Höhe. Ganz schlecht, aber selten vorkommend.

B. 277. Bildniss des Johan Asselyn.

I. Vor der Veränderung des Gesichts und weniger bearbeitet. Im Hintergrunde sieht man eine Staffelei, auf der sich ein Architectur-Bild befindet. Einzig.

II. Ebenfalls mit der Staffelei im Hintergrunde, aber das Gesicht hat einen andern Character erhalten und das Ganze ist mehr vollendet. Von ausserordentlicher Seltenheit.

III. Die Staffelei ist fortgenommen, aber man sieht noch deutliche Spuren derselben im Hintergrunde und die Platte ist noch mit Plattengrat versehen. Selten.

IV. Die Spuren der Staffelei sind beseitigt und der Grund gereinigt, so wie der Plattengrat fort, jedoch noch vor den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen in den Schatten.

V. Mit den zuletzt erwähnten Ueberarbeitungen.

B. 279. Bildniss des Utenbogardus.

I. Die Platte ist viereckig und grösser; sie ist 9 Zoll 3 Linien hoch und 6 Zoll 9 Linien breit. Die lateinischen Verse sind unter dem Bilde nicht vorhanden, auch ist die Platte im Allgemeinen weniger bearbeitet. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Die Platte ist vollendet, achteckig gemacht und kleiner, nämlich 8 Zoll 4 Linien hoch und 6 Zoll 9 Linien breit. An jeder Ecke derselben sieht man ein sogenanntes „Ohr“ (onglet) und die Verse sind nicht vorhanden. Beinahe eben so selten.

III. Die Ohren der Platte sind beseitigt und dieselbe von ziemlich regelmässiger, achteckiger Form. Die lateinischen Verse sind hinzugefügt und die Schatten durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten retouchirt. Nicht häufig.

IV. Die Platte ist nochmals, und zwar mit dem Grabstichel, retouchirt worden. Der Druck rauh und hart.

B. 280. Brustbild des Johan Sylvius.

I. Vor dem Namen des Künstlers und vor der Jahreszahl. Aeusserst selten.

II. Man liest im Grunde des Ovals über dem Kopfe des Predigers: Rembrandt f. 1646. Sehr selten.

B. 281. Utenbogaerd, der Goldwieger.

I. Der Kopf des Goldwiegers ist nur in Umrissen. Von der allergrössten Seltenheit.
II. Der Kopf des Goldwiegers ist vollendet und die Münzen in der Tonne sind besser ausgedrückt. Mit sammetartigem Plattengrat und vorzüglich der Pelz des Kleides stark damit versehen. Sehr selten.
III. Die Platte ist in allen Theilen retouchirt und dadurch die Feinheit der Halbtinten, so wie der Sammet der Schatten verloren gegangen, welche Letztere stumpf und kothig erschei nen. Die Abdrücke dieser Gattung sind gewöhnlich auf modernem indischem Papier, kommen jedoch nicht häufig vor, obgleich die Platte noch in England vorhanden sein soll.

B. 282. Der kleine Copenol.

I. Vor den Winkelmaassen und dem Zirkel, welche links oben an der Wand hängen. Das geschlossene runde Fenster an der rechten Seite ist wenig bemerkbar. Von allergrösster Seltenheit.
II. Mit den links an der Wand hängenden beiden Winkelmaassen und dem Zirkel; das runde Fenster ist deutlich sichtbar. Aeusserst selten.
III. Das runde Fenster ist beseitigt und man sieht an dessen Stelle rechts ein oben bogenförmiges Gemälde mit zwei Flügeln, die Kreuzigung Christi vorstellend. Sehr selten.
IV. Ebenso, nur dass die beiden Hände, welche in den vorhergehenden Abdrücken mehr schraffirt waren, nur eine einfache Strichlage haben. Gleichfalls sehr selten.
V. Ohne das runde Fenster und das Gemälde wieder ausgeschliffen, jedoch sieht man noch deutliche Spuren desselben. Nicht häufig.
VI. Das runde Fenster ist wiederum hergestellt und die Spuren des Gemäldes sind beinahe ganz beseitigt.
VII. Die ganze Platte ist schwarzkunstartig überarbeitet und mit holländischen Versen?*)

B. 283. Der grosse Copenol.

I. Der Hintergrund ist weiss, mit Ausnahme einer links befindlichen, bis zur Hälfte der Höhe leicht schattirten Säule. Der

*) Dieser bisher unbekannten Abdrucksgattung ist im Catalog der Sammlung des Barons Verstolk van Soelen, II. No. 649 gedacht.

rechte Aermel des Kleides ist ebenfalls weiss. Von allergrösster Seltenheit, beinahe einzig.

II. Der Hintergrund ist gleichfalls weiss, die Säule aber nur bis zum vierten Theil ihrer Höhe schattirt und der rechte Aermel des Mannes mit leichten Strichlagen versehen. Das Ganze ist etwas mehr bearbeitet. Ebenfalls von allergrösster Seltenheit.

III. Der ganze Hintergrund ist mit Strichlagen bedeckt, die Säule beseitigt und statt derselben ein grosser Vorhang sichtbar. Die Kleidung und namentlich der linke Aermel sind durch vermehrte Strichlagen stärker schattirt. Sehr selten.

IV. Der Grund ist dunkler, der Vorhang mehr hervorgehoben und der vordere Theil, sowie die Aermel des Kleides mehr bearbeitet. Selten.

V. Die Platte ist von allen Seiten abgeschnitten und zeigt nur den Kopf und einen Theil der Brust. Sie ist in diesem Zustande nur 5 Zoll 10 Linien hoch und 4 Zoll 11 Linien breit.

B. 285. Der Bürgermeister Six.

I. Man sieht im Fenster eine bis zur Hälfte des Armes des stehenden Mannes reichende steinerne Lehne; weder der Künstlerame und die Jahreszahl, noch der Name der abgebildeten Person sind im Unterrande vorhanden. Von der eminentesten Seltenheit.

II. Die steinerne Lehne im Fenster ist fortgenommen und im Unterrande rechts liest man: Rembrandt f. 1647. — Die beiden mittleren Ziffern 6 und 4 sind verkehrt gestellt. Ausserordentlich selten.

III. Mit der Bezeichnung: IAN SIX. Æ (aetatis) 29. im Unterrande gegen Links, und Rembrandt f. 1647 gegen Rechts. Die in der vorhergehenden Abdrucksgattung verkehrt gestellten Ziffern 6 und 4 sind richtig gestellt worden. Sehr selten.

IV. Mit einigen Retouchen im Hintergrunde und in den Schatten, der sammetartige Grat der Arbeiten aber ziemlich abgenutzt und das Gesicht des Bürgermeisters farblos und beinahe weiss. Obgleich die Platte in diesem Zustande bei der Familie Six in Amsterdam vorhanden sein soll, sind die Abdrücke dieser Art doch nicht häufig.

K. Ungenannte Männerköpfe.

B. 286. Erster Kopf eines Orientalen.

I. Mit einer Medaille auf der Brust. Selten.

II. Anstatt der Medaille sieht man den Orden des goldenen Vliesses auf der Brust hängen.

Dieser Kopf ist das Bildniss Cats, des Lehrers des Prinzen Wilhelm II. von Oranien und gehört daher eigentlich in die vorhergehende Classe. Das bei Rembrandt's Namen befindliche Wort dürfte, wie bei den beiden folgenden Nummern 287 und 288, „Renetus" (van Ryn) und nicht „Venetiis" zu lesen sein.

B. 289. Junger Mann mit langem Haar.

I. Vor der Adresse. Der Grund und die Ränder sind schmutzig. Selten.

II. Mit der Adresse von Abraham Schoonebeck, jedoch vor der Nummer.

III. Mit derselben Adresse und mit der Nummer 8.

B. 293. Nach links gewendeter, kahlköpfiger Greis.

I. Die Platte ist höher und misst in dieser Richtung 4 Zoll. Der Grund ist nicht gereinigt und die Ränder sind ungerade. Einzig.

II. Von der Platte sind oben und unten 7½ Linien abgeschnitten und dieselbe ist auf die Höhe von 2 Zoll 9 Linien reducirt worden. Von grösster Seltenheit.

B. 295. Greis mit grossem Bart und Käppchen.

Viele Kenner halten dies Blatt nicht für eine Arbeit von Rembrandt, sondern für eine Radirung von Ferd. Bol. Es ist davon eine der täuschendsten Copieen vorhanden, welche man jedoch daran erkennen kann, dass die im Original sichtbaren, breiten weissen Lichtstellen in der Copie nicht vorhanden, sondern mit krummen, gekräuseltes Haar nachahmenden Strichen ausgefüllt sind.

B. 296. Greis mit kahlem Kopfe.

I. Die Nase des Greises und die linke Seite seiner Oberlippe sind weiss, der Grund ist schmutzig, die Ränder der Platte rauh und die Ecken derselben spitz. Von ausserordentlicher Seltenheit.

II. Die Nase, die Oberlippe und der Bart des Greises sind mit einfachen diagonalen Nadelstrichen überlegt, die Ecken der Platte abgerundet und Grund und Ränder derselben gereinigt.

B. 298. Alter mit kahlem Kopfe.

I. Die Falten des Mantels sind auf der linken Schulter wenig und zwar nur mit einfacher Strichlage schattirt. Selten.

II. Die Falten des Mantels auf der linken Schulter sind nach unten hin mit Kreuzschraffirungen versehen, jedoch vor den weiteren Ueberarbeitungen. Nicht häufig.

III. Die Stirn und das Gesicht sind mehr überarbeitet und die

weisse Stelle unter der Nase zur Rechten des Mundes mit Diagonal-Linien überlegt.

B. 304. Kopf eines von vorn gesehenen Mannes.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 3 Zoll 7 Linien hoch und 2 Zoll 9 Linien breit. Zur Linken befindet sich eine zerfallene Mauer, hinter welcher der Mann zu stehen scheint. Der Körper desselben ist nur leicht entworfen und der Hintergrund ganz weiss. Sehr selten.

II. Die Platte, von gleicher Grösse, ist mehr bearbeitet und man sieht an der Vorderseite der Figur einen Schatten, der von der Mitte derselben bis nach unten reicht. Im Unterrande mit Monogramm und Jahreszahl. Sehr selten.

III. Die Platte ist links und unten abgeschnitten und nur 2 Zoll 10 Linien hoch und 2 Zoll 3 Linien breit. Der Grund ist weiss. Selten.

IV. Der Grund ist nur oben bis zur Höhe des Kopfes schattirt und das Ganze etwas mehr bearbeitet. Gleichfalls selten.

V. Der Grund ist gänzlich mit Strichlagen bedeckt, die Figur aber noch vor den letzten Ueberarbeitungen.

VI. Die Platte ist nochmals überarbeitet und das Ganze sehr kräftig gehalten.

B. 306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart.

I. Die Platte ist nicht gereinigt und die Ränder derselben sind unregelmässig und rauh. Selten.

II. Die Platte ist gereinigt, die Ränder sind regelmässig und glatt.

B. 308. Der Mann mit verzerrtem Munde.

I. Der Hintergrund ist nicht gereinigt und zeigt viele, beim Schleifen der Platte verbliebene Risse. Selten.

II. Der Hintergrund ist vollkommen gereinigt.

B. 313. Greis mit viereckigem Bart.

I. Die Mütze und der Bart auf der rechten Backe, so wie die Falten des Mantels sind weniger bearbeitet. Selten.

II. Mit den vorerwähnten Ueberarbeitungen.

B. 315. Greis mit spitzem Bart.

I. Ohne Monogramm und ohne Jahreszahl. Sehr selten.

II. Mit Monogramm und Jahreszahl. Gute Abdrücke sind selten.

B. 316. Kopf eines lachenden Mannes.

Dieser Kopf wird allgemein für ein Bildniss Rembrandt's gehalten, daher dies Blatt oben in die Classe A aufgenommen ist.

B. 318. Der Philosoph mit der Sanduhr. Holzschnitt.

I. Die Arbeit ist hart und schwerfällig; man bemerkt auf dem Todtenkopfe sechs Schattenstriche. Von grösster Seltenheit.

II. Die Arbeit verbessert und die Haare des Bartes feiner und lockerer. Einige Striche des Grundes sind im Stocke ausgesprungen und fehlen in den Abdrücken, so wie drei Schattenstriche des Todtenkopfes. Aeusserst selten.*)

B. 319. Der Mann mit drei Bärtchen.

Dieses Blatt, von dem Bartsch vier Abdrucksgattungen beschreibt, gehört nach der Meinung der Kenner zu den Bildnissen Rembrandt's und ist daher auch in die Classe A aufgenommen worden.

B. 320. Kopf eines Mannes mit durchschnittener Mütze.

Auch diese Darstellung soll ein Bildniss Rembrandt's sein und wurde daher ebenfalls oben in der Classe A schon berücksichtigt.

B. 321. Brustbild eines Mannes mit aufgestutztem Schnurrbart.

I. Die Platte ist grösser und zwar 4 Zoll hoch und 3 Zoll 3 Linien breit. Der Grund ist nicht gereinigt und die Ränder sind rauh. Selten.

II. Die Platte ist in der Höhe und Breite um 2 Linien verkleinert, der Grund gereinigt und die Ränder sind glatt.

III. Die Mütze, der Schatten der Nase, die rechte Backe, der Mantel und der Schlagschatten auf der Rückenlehne des Stuhles sind durch schwarzkunstartige Arbeiten retouchirt.

B. 322. Kopf mit Mütze.

I. Die Platte ist 2 Zoll 6 Linien breit und 2 Zoll 3 Linien hoch, weniger bearbeitet und die Schatten nur leicht. Beinahe einzig.

II. Die Platte ist in der Breite um 3 Linien verkleinert und die Schatten sind verstärkt worden. Sehr selten.

III. Nochmals überarbeitet; das Monogramm und die Jahreszahl sind nicht mehr sichtbar. Selten.

B. 327. Zweiter grotesker Kopf.

I. Vor der Kreuzschraffirung unter der Schulter. Selten.

II. Mit der erwähnten Kreuzschraffirung.

III. Ausser dieser Kreuzschraffirung sind noch ein Theil der Backe und der Mantelkragen mit einer zweiten Strichlage überlegt.

---

*) Eine gute Copie in R. Weigel's Holzschnittwerk.

B. 328. Der Maler.

Dies Blatt wollen viele Kenner nicht für ein Werk Rembrandt's gelten lassen und berufen sich auf die leicht wahrzunehmende Geistlosigkeit desselben.

B. 329. Brustbild eines jungen Mannes.

I. Mit feiner Nadel leicht und geistreich radirt. Die Plattenränder sind ungerade und schmutzig. Aeusserst selten.

II. Mit starker Nadel überarbeitet und geätzt, wodurch ein Missverhältniss der starken Striche zu der früheren leichten Behandlung entstanden und die Harmonie der Arbeit gestört ist. Sehr selten.

B. 335. Brustbild eines Mannes mit Federmütze.

I. Beinahe nur im Umriss. Von dieser Abdrucksgattung kennt man nur ein einziges Exemplar im Museum zu Amsterdam.

II. Vollkommen beendet. Selten.

B. 336. Kopf eines Mannes mit krausem Haar.

I. Mit ungereinigtem Grunde und ungeraden rauhen Rändern. Selten.

II. Der Grund gereinigt und die Ränder glatt.

L. Frauen-Bildnisse.

B. 340. Die grosse Judenbraut.

I. Nur der Kopf und der obere Theil des Hintergrundes sind beinahe vollendet; die Architektur ist jedoch ohne Angabe der Würfel und der untere Theil, so wie die linke Seite der Platte sind weiss. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Das Bild der Judenbraut ist vollendet, die Hände und die Aermel des Ueberhemdes sind ohne Strichlagen und der Hintergrund reicht oben und an beiden Seiten noch nicht an den Rand. Von sehr grosser Seltenheit.

III. Die Hände und Aermel sind mit Schraffirungen überlegt und der Hintergrund an allen Seiten ist bis zum Rande fortgesetzt; die Architektur ist aber noch ohne die Würfel. Aeusserst selten.

IV. Die Architektur des Hintergrundes ist mit Würfeln versehen und an der linken Seite über dem Knie der Judenbraut sieht man R. 1637 verkehrt. Selten.

B. 341. Studie zur grossen Judenbraut.

Dies sehr seltene Blatt, obgleich in vielen älteren Catalogen und auch von Bartsch als eine Arbeit Rembrandt's angeführt, wird jetzt von Vielen für eine Copie des vorherge-

henden Bildnisses gehalten, welche Meinung nicht allein in der Gegenseitigkeit und dem Mangel an Leichtigkeit, sondern auch in der Unsicherheit und Ungeübtheit der Arbeit, vollkommene Bestätigung finden dürfte.

B. 342. Die kleine Judenbraut.

Dies seltne Blatt, welches auch die heilige Catharina genannt wird, heisst in Holland „Pinxterblometje,“ in Frankreich „La petite flambe.“

B. 343. Sitzende alte Frau.

I. Der Schatten unter dem Lehnstuhl besteht nur aus zwei sich kreuzenden leichten Strichlagen und die zweite Schraffirung im Schlagschatten der Figur erreicht nicht die Höhe der ersten Strichlage. Das Monogramm ist nur leicht gerissen. Von grösster Seltenheit.
II. Der Schatten unter dem Lehnstuhl ist viel mehr bearbeitet und die zweite Strichlage im Schlagschatten der Figur ist an Höhe der ersten gleich. Selten.
III. Der Sattel der Nase hat seiner ganzen Länge nach eine Doppellinie erhalten und das Monogramm ist verstärkt.
IV. Die Platte ist in ein Oval verschnitten und die Abdrücke sind schwach.

B. 344. Zweite sitzende alte Frau.

I. Vor der Retouche mit dem Grabstichel. Nicht häufig.
II. Mit den Grabstichel-Retouchen in den Schatten.

B. 345. Die junge lesende Frau.

I. Der Gegenstand ist im Allgemeinen weniger bearbeitet, namentlich im Gesichte und am Halse viel heller; der obere Theil des Aermels erscheint schmäler und weniger bestimmt. Der linke Plattenrand, so wie die Einfassungslinie an dieser Seite, sind schief und die Letztere durchschneidet nicht die unteren Arbeiten. Einzig.
II. Die Platte ist vollendet, der obere Theil des Aermels breiter, der Rand und die Einfassungslinie an der linken Seite sind regelmässig und rechtwinklig und Letztere geht durch die Arbeiten des Buches und der Tischdecke. Aeusserst selten.
III. Der untere Umriss der Nasenspitze, welcher in den vorhergehenden Abdrucksgattungen nur aus einer einfachen, etwas unterbrochenen Linie besteht, ist mit einer zweiten Linie versehen und die Nase dadurch um Weniges verlängert worden. Der feine Nadelstrich, der zwischen dem rechten Auge und der Nase den Umriss der Backe bezeichnete, ist nicht mehr sichtbar.
IV. Die Schattenstellen der Nase, des Mundes, der Mütze und des

Genickes, so wie die Schlagschatten unter der linken Hand der Frau und unter dem Buche, sind durch schwarzkunstartige Arbeiten verstärkt worden.

B. 346. Die über ein Buch nachdenkende Alte.

Durch die Angabe Gersaint's*) verleitet, hat Bartsch dies Blatt, von dem man nur das einzige Exemplar in der Kupferstichsammlung der Pariser Bibliothek kennt, ohne es gesehen zu haben, als von einer besonderen Platte Rembrandt's herrührend, beschrieben. Bei genauer Besichtigung ergiebt sich jedoch, dass diese grosse Seltenheit nur ein Kunststück des Druckers ist, wie dergleichen bei den Nummern B. 19, 53 und 69 vorkommen und bekannt sind. Man hat nämlich beim Abdrucken der vorhergehenden Platte No. 345 den Kopf der jungen Leserin und einen Theil des Oberleibes auf der Platte mit einem Papier (Cache) bedeckt und nachher den Kopf der Mutter Rembrand's, B. 353, darüber gedruckt. Als Product einer besonderen Platte kann daher jenes oben erwähnte Exemplar nicht aufgeführt werden.

B. 351. Kopf der Mutter Rembrandt's, niederblickend.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 2 Zoll und 4 Linien hoch und 2 Zoll und 2 Linien breit. Der Grund ist ganz weiss und weder der Name des Künstlers, noch die Jahreszahl sind vorhanden. Von allergrösster Seltenheit.

II. Die Platte ist auf die Höhe von 1 Zoll 10 Linien und Breite von 1 Zoll 6 Linien reducirt; die Schattenlinien links im Grunde, so wie Name und Jahreszahl, sind hinzugefügt. Sehr selten.

III. Die Platte ist unten abermals um 3 Linien verkleinert und die Höhe derselben beträgt daher nur 1 Zoll und 7 Linien. Nicht häufig.

B. 354. Brustbild der Mutter Rembrandt's.

I. Nur der Kopf ist beendet und der Körper mit wenigen leichten Nadelstrichen angedeutet. Vor dem Monogramm und der Jahreszahl. Von allergrösster Seltenheit.

II. Der Kopfputz und der Körper sind vollständig ausgeführt, das Monogramm und die Jahreszahl hinzugefügt. Selten.

B. 355. Die Alte mit schwarzem Schleier.

I. Der Schleier ist nur mit wenigen Strichen bedeckt und die Schulter hat erst gegen die Mitte des Schattens doppelte Strichlagen. Ausserordentlich selten.

---

*) Catalogue raisonné de l'Oeuvre de Rembrandt. p. 247 No. 315.

II. Der Schleier ist wie in der vorigen Abdrucksgattung, aber die äussere Seite des Schattens der Schulter hat eine zweite Strichlage erhalten. Sehr selten.
III. Der Schleier ist mit mehreren Strichlagen überlegt und sehr dunkel gehalten; der Schatten der Schulter mit einer dritten, beinahe senkrechten Strichlage versehen und die Platte an mehreren Stellen retouchirt worden. Selten.
IV. Der Halskragen und das Vorhemde der Alten, welche bisher weiss waren, sind mit einer einfachen Strichlage versehen. Ebenfalls selten.

B. 357. Die weisse Mohrin.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 4 Zoll 3 Linien hoch und 3 Zoll 3 Linien breit; die Ränder sind unregelmässig und rauh. Das verkehrt stehende Monogramm Rembrandt's befindet sich oben gegen Links. Sehr selten.
II. Die Platte ist um 8 Linien der Höhe und 5 Linien der Breite verkleinert, das Monogramm dadurch fortgeschnitten und die Ränder sind gerade und glatt.
III. Die Platte ist an mehreren Stellen, namentlich in den Schatten retouchirt.

B. 360. Kopf einer Alten.

I. Die linke Wange, Aug' und Stirne sind weniger beschattet. Von grosser Seltenheit.
II. Die vorerwähnten Stellen sind überarbeitet. Ebenso selten.

B. 362. Die lesende Frau mit der Brille.

I. Die Plattenränder sind unregelmässig und rauh; oben in der Gegend des Kopfes sieht man Aetzflecken. Beinahe einzig.
II. Die Plattenränder sind glatt und die Aetzflecken beseitigt. Von grösster Seltenheit.

M. Studien und Skizzen.

B. 363. Studien, unter denen sich der Kopf Rembrandt's befindet.

I. Grössere Platte, 4 Zoll 2 Linien breit und 3 Zoll 9 Linien hoch. Die Ränder sind höckerig, unregelmässig und rauh, besonders über dem Kopfe Rembrandt's und an der oberen Ecke der linken Seite fleckig und der Grund ungereinigt und schmutzig. Von allergrösster Seltenheit.
II. Verkleinerte Platte, 3 Zoll 10 Linien breit und 3 Zoll 8 Linien hoch. Die Ränder sind zwar gerade, aber noch rauh, die Ecken beinahe spitz und der Grund noch nicht gereinigt. Sehr selten.

III. Die Ränder sind glatt, die Ecken mehr abgerundet und der Grund ist gereinigt, durch dies Letztere aber die Arbeit selbst angegriffen worden, daher von diesem Plattenzustande schöne Abdrücke schwer zu finden sind.

B. 365. Sechs Köpfe, unter denen das Bildniss von Rembrandt's Frau.

I. Die Plattenränder sind rauh und der Grund ist nicht gereinigt. Selten.

II. Die Ränder und der Grund der Platte sind rein.

B. 367. Studien von drei Frauenköpfen.

I. Nur der Kopf oben in der Mitte ist sichtbar, der übrige Theil der Platte zeigt nur vom Schleifen derselben zurückgebliebene Risse. Von der allergrössten Seltenheit, vielleicht einzig.

II. Die beiden andern Köpfe sind hinzugefügt, die Platte ist aber noch nicht von den Spuren der Schleifarbeit gereinigt. Selten.

III. Die Platte ist gänzlich gereinigt. Nicht häufig.

B. 370. Skizzen, unter denen Rembrandt's Bildniss.

I. Der Grund der Platte ist noch nicht gereinigt und das Monogramm und die Jahreszahl haben Grat. Sehr selten.

II. Die Platte ist gereinigt und der Grat bei Monogramm und Jahreszahl abgeschabt. Selten.

Dass ausser den von Bartsch beschriebenen, so wie vorstehend nachträglich angeführten, auf die Verschiedenheit der Plattenzustände sich gründenden Abdrucks-Gattungen, sich bei fortgesetzter Forschung noch mehr dergleichen werden entdecken lassen, dürfte wohl um so weniger einem Zweifel unterliegen, als Rembrandt gewohnt war, nicht nur von seinen unfertigen Platten in verschiedenen Graden ihrer Bearbeitung — von dem ersten skizzenhaften Entwurfe bis zur gänzlichen Vollendung — häufig Probeabdrücke zu nehmen, die vielleicht sich künftig noch in mehr einzelnen Exemplaren ermitteln werden, sondern es auch öfters für zweckmässig hielt, seinen bereits im Drucke befindlichen fertigen Platten Verbesserungen hinzufügen, Abänderungen und Zusätze zu machen oder dieselben überzuarbeiten.

Von einem grossen Theile der Radirungen des Meisters sind indessen bisher keine verschiedenen Plattenzustände bekannt geworden und die Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit der Abdrücke einer Platte gründen sich in solchem Falle nur auf die mehr oder minder sich aussprechende Beschaffenheit und Schön-

heit derselben, welche wiederum (die Geschicklichkeit des Druckers unberücksichtigt) von der Reihenfolge der Entstehung der Abdrücke abhängen.

Diese Reihenfolge, — Priorität und Posteriorität — welche die Schönheit und häufig auch die Seltenheit der Abdrücke bedingt, ist aber an Kennzeichen gebunden, die, wenn auch nicht durch verschiedenartige Plattenzustände doch anderweitig die Zeitfolge constatiren, in der die Abdrücke nach einander aus der Presse hervorgegangen sind.

Dieser Kennzeichen giebt es vorzüglich drei, nämlich: die rauhen Ränder der Platte, den ungereinigten Grund derselben und den Stich- oder Plattengrat. Sie zeigen sich entweder einzeln, oder können auch alle drei zugleich vorhanden sein.

Was zunächst das erste Kennzeichen, die in den Abdrücken sichtbare Rauhheit der Plattenränder, betrifft, so ist dieselbe eine Folge der Feilstriche, die an den Kanten der Platte nicht fortpolirt worden sind und sich in den Abdrücken als kleine, dicht neben einander, in regelmässig gleicher Entfernung stehende Strichelchen oder längliche Punkte zeigen. Durch das fortwährende Abwischen der Plattenränder beim Drucken werden aber diese Feilstriche allmälig geglättet und fortpolirt, so dass dieselben immer schwächer werden und zuletzt gänzlich verschwinden. Je deutlicher und kräftiger dieselben sich daher in den Abdrücken manifestiren, um so mehr lässt sich auf die Priorität der Letzteren schliessen. Werden jedoch solche Plattenränder, bei denen die erwähnten Feilstriche bereits verwischt sind, zufällig oder absichtlich vom Kupferdrucker nicht rein gewischt, so entstehen beim Abdruck die sogenannten schmutzigen Ränder, welche sich jedoch von den vorerwähnten rauhen Rändern dadurch unterscheiden, dass bei ihnen die Spuren der Feilstriche nicht sichtbar sind, sondern der sogenannte Schmutzgrat der Ränder mehr einer Tuscharbeit ähnlich sieht. Der Letztere ist daher auch kein sicheres Zeichen der Priorität eines Abdruckes, wenn er nicht dieselbe durch das Vorhandensein eines der folgenden Kennzeichen bethätigt.

Das zweite Kennzeichen der Priorität eines Abdruckes ist der ungereinigte Grund der Platte. Er ist eine Folge dessen, dass, nach dem letzten Schleifen der Platte mit Schieferstein, dieselbe nicht weiter mit dem Polirstahle geglättet, sondern sofort vom Künstler zu seiner Arbeit angewendet wurde, wie Rembrandt dies sehr häufig zu thun pflegte. Da in einem solchen Falle die Platte nicht die sonst erforderliche höchste Glätte und Reinheit erhielt, sondern vielmehr der Grund derselben (das Planum) in einem Zustande verblieb, der beim Drucken die allervolkommenste Beseitigung der Farbe durch Wischen verhinderte;

so zeigt sich in den von solchen Platten erhaltenen Abdrücken der Grund von mehr oder minder grauem Ton, in welchem man häufig, ja beinahe immer, die Spuren kleiner Haarstriche oder Risse, die vom Schleifen zurückblieben, wahrnimmt. Diese Letzteren pflegen, wenn auch einzeln oder zerstreut, stets in einer Richtung zu liegen und sind gewöhnlich auch mit den vorerwähnten rauhen Plattenrändern verbunden; denn wenn diese schon fort sind, ist auch der Schleifgrat des Grundes durch das Wischen beim Drucke schon polirt und verschwunden.

Dieser graue Ton des Grundes ist aber auch zuweilen bei schon stark benutzten Platten dadurch hervorgebracht worden, dass der Drucker, zufällig oder absichtlich, die Platte nicht rein gewischt hat, wodurch die Abdrücke ebenfalls einen grauen Grundton erhalten haben. Dergleichen Exemplare, denen es überdem an Schärfe und Klarheit des Druckes fehlt, sind aber gewöhnlich an den glatten Plattenrändern zu erkennen, und wenn diese auch, wie oben erwähnt, im Druck schmutzig gehalten sind, so fehlen ihnen doch die dort beschriebenen Kennzeichen wirklicher Priorität.

Als drittes Kennzeichen der Frühzeitigkeit der Abdrücke ist der in den Arbeiten Rembrandt's sichtbare Plattengrat zu betrachten. Dieser ist eine Folge des Umstandes, dass der Künstler, nachdem er sein Werk mit dem Grabstichel oder der Schneidenadel beendet, den dabei entstandenen Grat des Metalls nicht abgeschabt, sondern denselben vielmehr dazu benutzt hat, die Schattenpartieen zu verstärken und ihnen einen Tusch - oder Schwarzkunst-Ton zu geben. Da sich nun aber dieser Metallgrat der Platte während des Druckes durch das Einschwärzen und Abwischen immer mehr abnutzt und endlich beinahe ganz verschwindet, so ergiebt sich hieraus, dass diejenigen Abdrücke, in welchen der Plattengrat in möglichster Stärke, Harmonie und Vollkommenheit erscheint, auch als die frühesten zu betrachten sind und die Abstufungen dieser Eigenschaften die Reihenfolge constatiren, in der sie aus der Presse hervorgingen. Die in dieser Beziehung unter den Abdrücken sich ergebenden Verschiedenheiten bilden indessen keine besonderen Abdrucks-Gattungen (états), da sie sich auf keine verschiedenartigen Platten-Zustände gründen.

Die hier in Rede stehenden Abdrücke mit Plattengrat sind indessen nicht mit denjenigen Abdrücken zu verwechseln, die von solchen, vom Meister selbst retouchirten Platten herrühren, bei denen derselbe sich zur Verstärkung der Schatten kleiner, mit der Schneidenadel gemachter Zwischenstriche bediente, die er zum Theil unabgeschabt liess, wodurch sich in den retouchirten Schattenstellen ebenfalls ein der Schwarzkunst ähnlicher Ton bildete. Diese Art von Abdrücken gehört aber stets zu den späteren und bildet eine von einem veränderten Plattenzustand herrührende besondere Gattung derselben.

Noch weniger können aber zu den Abdrücken mit Plattengrat diejenigen mit Tuschton gerechnet werden, über deren Entstehung Bartsch in dem seinem Catalog vorgesetzten „Essai sur la vie et les ouvrages de Rembrandt“ pag. XXXVII seq. ausführliche Nachricht giebt und die nur das Ergebniss einer Manipulation beim Drucke sind, keinesweges aber einen besonderen Plattenzustand constatiren. In der Regel wurde diese Druckbehandlung von Rembrandt aber nur bei Platten angewendet, die bereits einen Theil ihrer ursprünglichen Kraft verloren hatten, um den Schattenparthien mehr Stärke und Wirkung und dem Ganzen mehr Leben und Harmonie zu geben. Auch diese Art von Abdrücken, selbst wenn sie eigenhändig vom Künstler gemacht worden, gehört daher nicht zu den frühesten Erzeugnissen einer Platte und es kommen sogar ganz späte, lange nach Rembrandt's Zeit in dieser Manier von fremder Hand gemachte Abdrücke von einzelnen bereits stark abgenutzten Original-Platten vor.

Mehrere Calcographen haben die beiden letzterwähnten Varietäten nicht von den Abdrücken mit Plattengrat unterschieden und noch in dem kürzlich in Paris erschienenen Werke: „L'oeuvre complet de Rembrandt par M. Charles Blanc“ sind dieselben mit einander verwechselt und unter der allgemeinen Bezeichnung: „en manière noire“ angeführt worden.

Berlin. **J. F. Linck.**

I. v. Szwykowski's ikonographische Registratur.

In dem Auctions-Catalog der reichen Portrait- und Büchersammlung des verst. Obersten Ignaz von Szwykowski wurde bereits in dem Vorwort auf die umfassende Arbeit hingewiesen, mit welcher derselbe in den letzten Jahren seines Lebens sich beschäftigt hatte. Das gegen 2000 Bogen in fol. starke Manuscript derselben ist jetzt bei dem Verleger d. Bl. eingetroffen und wird dasselbe im Auftrag der Familie Bibliotheken oder Sammlern zum Ankauf angeboten. Die unbeschreibliche Masse von Material, welche mit einem seltenen Fleisse hier zusammengestellt ist, macht die Arbeit allein zu einer der Literatur bisher ganz abgehenden Hülfsquelle und diejenigen Forscher oder Sammler im Gebiete der Ikonographie, welche Gelegenheit hatten, in früheren Arbeiten v. Szwykowski's Ausdauer kennen zu lernen, werden sich einen Begriff machen können von dem umfassenden Inhalt dieses mit grösster Liebe unternommenen Werkes. Der vollständige Titel lautet:

„Iconographische Registratur
„für Bildniss-Sammler, Antiquare, Bibliomanen, Bibliothekare,
„Buch- und Kunsthändler, Portrait- und Historien-Maler, Bild-
„hauer, Numismaten, wie überhaupt jeden gebildeten Kunstfreund;
„oder: Chronologische Zusammenstellung von circa 4000 Bild-
„niss- und Numismatischen Werken, der europäischen Literatur
„und Kunstgeschichte, seit dem ersten Gebrauche Bücher mit
„Portraits zu zieren, oder solche in besonderen Folgen, Galle-
„rien und Sammlungen aller Art, an einander zu reihen, bis
„auf das Jahr 1846. Mit vielen biographischen, geschichtlichen,
„literarischen, zum Theil artistischen, selbst einigen kritischen
„Bemerkungen und Notizen
von
Iz. v. Szwykowski, e. z. D. g. O.
der Königl. Preussischen Armee.

Rostet die Klinge im Leder,
Versucht man's mit der Feder; —
Hat Mavors uns den Rücken gewandt,
Beut Phöbus wohl noch tröstend die Hand.

Das Ganze ist alsdann in 2 Abtheilungen, Archiv und Gallerie eingetheilt, deren erstere die Einleitung und die 3 Register (chronologisch, alphabetisch und systematisch), die zweite aber den eigentlichen Catalog in 6 „Repositorien" enthält. Ueber den Zweck sagt der Verf. in §. 6 seines „Vermächtnisses eines Bildnisssammlers":

„Et pourquoi tant de bruit pour une omelette? Könnte Jemand in Frage stellen. Um aller Welt willen, zu was quält sich der gute Mann im Spätherbste seines Lebens Jahre lang ununterbrochen bei Tag und bei Nacht, mit einer schweren Arbeit, ohne auch nur einen in die Augen springenden, erfolgreichen Nutzen, sei es für Kunst, Liebhaber oder Literaten, in Aussicht zu haben? Wer über so ein Bildnisswerk nähere Auskunft haben will, darf ja nur in der ersten besten öffentlichen Bibliothek nachfragen und von der zuvorkommenden Höflichkeit der Herren Bibliothekare versichert sein, dass ihm auf der Stelle der zuverlässigste Bescheid weit schneller ertheilt und weit sicherer gegeben wird, als es die iconographische Registratur jemals im Stande sein kann." —

Menschenkind! von wannen kommen Sie? Welches Land hat Sie geboren, und wo weilt denn jetzt Ihr Fuss? — Gewiss ist Ihnen die Stelle in der Vorrede zum 2ten Bande von F. A. Ebert Allgm. Bibliogr. Lexikon nicht mehr im Gedächtniss, wo es also lautet:

„Von sämmtl. deutschen Bibliotheken hielten nicht mehr als Viere die Bitten und Wünsche ihres Berufsgenossen der Be-

achtung werth. Jeder Unmuth über die während der Arbeit gemachten unangenehmen Erfahrungen sei verbannt u. s. w."
Da sehen Sie und hören es ja!

Hat der Secretair der öffentl. Bibl. zu Dresden sich ohne willfährige Unterstützung seiner Standesgenossen behelfen müssen, wie wollen Sie Fremdling, Mann ohne Universitätsbildung, die gelehrten Herren für die Erfüllung Ihrer Wünsche und nun gar brieflich gewinnen. Da würden Sie gar oft die Rechnung ohne Wirth machen und von einem Posttage zum andern sich in sehnsuchtsvoller Erwartung verzehren. O, aus diesem Becher habe ich viel, sehr viel getrunken!

Wir leben in einer Zeit des Jagens und Treibens, der Unruhe und Unbehaglichkeit, als hätte Jedermann eine Dampfmaschine im Leibe und einen Luftballon auf dem Rumpfe. Alles will mit leichtem Sinn, tändelnd und ohne Anstrengung durchs Leben hin. Alles will springen, steigen, segeln, fliegen — wird von Speculationen und Vereinsarbeiten erdrückt. Daher fehlt auch den meisten Menschen nichts mehr als — die Zeit.

Bei dem so sichtbar um sich greifenden Verlangen, über alle Dinge der Welt ein kluges, gewichtiges Wort mitreden zu können, in allen Fächern bewandert zu scheinen, werden: Encyclopädien, Handwörterbücher, Lexica, immer mehr und mehr für die verschiedenen Classen der Gesellschaft unentbehrlich, denn nirgends kann man leichter und zuverlässiger, als aus diesen Schatzgruben sein Thema entnehmen, was man Mittags beim Zweckessen, Abends beim Thee oder im Casino mit Variationen vortragen will.

Nun aber fehlte bisher noch immer ein Werk, wo man für Lebensnachrichten und Aeusserlichkeiten grosser Männer der Vergangenheit und Gegenwart sich ohne viele Mühe einigen Rath und Fingerzeige verschaffen konnte.

Diese Lücke auszufüllen, mag der erste, wenn auch nur noch untergeordnete Zweck der vorliegenden Arbeit sein.

Ein bedeutender ist dagegen schon die Absicht,

Lust und Liebe zum Bildnisssammeln zu erwecken, um das Andenken an grosse Männer und deren Thaten zu mehren, wie solches vorzugsweise in England und Frankreich seit lange her auch auf diese Weise gehegt und gepflegt wird; dann aber auf den Werth vorhandener Portraits aufmerksam zu machen, ikonographische Werke zu Ehren und zur Werthung zu bringen und sie vor dem Verderben des Zahnes der Zeit in Schutz zu nehmen.

Ein Bildnisswerk, besonders aus früherer Zeit, hat immer etwas Achtunggebietendes. Man bedenke nur, welche Sorgfalt und Mühe Verfasser, Verleger, Herausgeber darauf verwandt, welche grossen Künstler, als Maler oder Stecher daran gearbeitet, ja oft sich vereinigt haben; wie viele der Bücher Jahrhunderte hindurch dem

Verderben entronnen sind. — Möchte es da nicht eine Sünde sein, die ehrwürdigen, oft unersetzlichen Werke, den Kindern zum Spielen zu geben, oder sie auf barbarische Weise zum Einzeln-Verkauf vom Texte zu trennen, damit ein Sammler alle AA und BB neben einander legen kann. — Gnade! Schonung! insbesondere für solche Bücher, wo die Bildnisse den Hauptinhalt bilden. —

Die Einrichtung der ikonogr. Rgstr. ist so getroffen, dass sie nicht, wie viele ähnliche Werke, nur in einer Richtung hin Nutzen gewähren soll. Nein! sie hat die Bestimmung, sowohl der Allgemeinheit zu dienen, als auch dem einzelnen Sammler und Forscher auf Verlangen zur Seite zu treten. —

Für das grössere literarische Publikum, was sich mit dem Ankauf von Büchern auf Auctionen und bei Antiquaren beschäftigt, ist es gewiss nicht unwichtig, zu erfahren, ob und wie die von ihnen begehrten Werke illustrirt sind, und was sie bringen müssen, um vollständig zu sein.

Bei Anfertigung der Verkaufs-Cataloge ist gewöhnlich Eile vorwaltend, jeder Druckbogen mehrt die Ausgaben, und doch werden diese Bücher-Verzeichnisse gratis ausgetheilt; dazu kommt dann zuweilen auch die unschuldige Absicht, dieses oder jenes Buch im Dunkeln zu lassen. Abbrevirter Titel und die Bezeichnung „mit KK.“ muss für die grössten Kupferwerke ausreichen. Davon möchte man etwas Näheres über den Inhalt und den Werth der Illustrationen erfahren — da fehlt aber der Leitfaden. Nun! zum Theil wird jetzt die Rgstr. aushelfen, und auch zur Stellung sachgemässer Gebote beitragen können. — Ebenso wird sie Wittwen und Waisen, welche gewöhnlich die hinterlassenen Bibliotheken der Väter verschleudern, auf den Werth einzelner Bildnisswerke aufmerksam machen, und auch wohl den Taxatoren ein brauchbares Hülfsbuch für diese Branche der Literatur werden dürfen.

Und nun insbesondere betrachtet:

Der Bildnisssammler findet hier viele Nachrichten vereinigt, die ihm nützlich und erforderlich sind, und die er sonst in vielen Folianten, Quartanten und Octavbänden mühsam zusammensuchen müsste.

In Erwägung dass die Liebhaberei für das Vereinigen von Portraits in Mappen und Büchern gewöhnlich bei Geschäftsmännern angetroffen wird, die sich zum Tummeln dieses Steckenpferdes nur wenige Zeit abmüssigen können, so werden es mir diese sinnesverwandten Seelen sicher Dank wissen, wenn ich ihnen so einige tausend Iconographici mit circa 200,000 Bildnissen en Parade vorbeiführe, während sie gemächlich auf den Bergen ruhend bei Havannah-Wölkchen, den Austernschmaus, von Ihro Gnaden Excellenzen angenehm verdauen. —

Den Antiquaren gönne ich so eigentlich nicht mein Buch, denn auf diese Antipoden bescheidener Sammler habe ich so zu

sagen einen Zahn! Warum, das werde ich in einem späteren Artikel, unter den Erfahrungen, noch besonders entwickeln. — Ihnen muss das Werk aber vorzugsweise Nutzen schaffen, denn sie erfahren auf eine leichte Weise, was zum completten Inhalt an Kupfern gehört, welche Auflagen und Uebersetzungen bekannt sind, welchen man den Vorzug giebt, und warum? welche Preise beim Erscheinen der Bücher, bei Auctionen, im Antiquarhandel gezahlt worden sind, und alle diese Nachrichten sind übersichtlich zusammengestellt, so dass hier viel Zeit gewonnen werden kann.

Bibliomanen sind immer dankbar, wenn sie bei Vermehrung ihrer Schätze einen wohlmeinenden Berichtserstatter und ehrlichen Rathgeber zur Seite haben oder bei Musterung des Besitzthums die Ueberzeugung bestätigt finden, dass ihr schon etwas wurmstichiges Exemplar vom „Symbolum der heiligen Apostel," aus der besten Zeit des „Lucas Cranach" von „Anno 1524" herstammt.

Bibliothekare können meines Dafürhaltens nicht genug raisonnirende Cataloge vor Augen bekommen, um darin das Vorhandene anzustreichen, das Fehlende zu ergänzen und das Ganze zu kritisiren — nämlich wenn sie Zeit dazu erübrigen. Einen guten Theil gewinnen sie sicher durch dies Buch, was sie Jemandem, der nach Bildnissen frägt, dreist mit der Weisung übergeben können: „Da suchen Sie sich das Verlangte selbst." — Mehr noch als diesen Vortheil schafft ihnen mein Buch durch die mühsam zusammengetragenen alphabetisch geordneten Register vorhandener Portraits vieler Werke, die sie nur abschreiben und rechten Orts beilegen dürfen, indem solche Verzeichnisse bei gar vielen Exemplaren fehlen. — Mithin wird mein Opus auch in grösseren Bibliotheken nicht ganz ohne Nutzanwendung bleiben.

Buch- und Kunsthändler, die es redlich mit ihrer Pflicht meinen und ihre Aufgabe zur Verbreitung der Kenntnisse auf wissenschaftlichem und praktischem Felde, so wie im unabsehbaren Gebiete der Kunst richtig erfassen, können ein Werk nur freundlich begrüssen, was den Sinn für Literatur und Kunst wecken und beleben, dann aber auch das Eindringen in diese Gauen des Wissens und Erkennens erleichtert.

Portrait-, Historien-Maler und Bildhauer erhalten durch die Registratur Winke und Weisungen, in welchem ikonographischen Werke sie diese oder jene geschichtliche Person antreffen, wo sie Muster für Stellung, Gruppirung, Costüme mit einiger Verlässigkeit hernehmen können, und da vielfach die älteren Darsteller und Kupferstecher genannt sind, so wird es gewiss nicht schwer halten, sich für den geschicktesten unter den Zeitgenossen oder Nachahmern zu erklären. Den Künstlern würde der dritte Catalog: „Ordnung nach Classen" gewiss am willkommensten sein, da sie durch diesen zuerst auf die Spur dessen kommen, was sie suchen.

Numismaten bekommen, wenn auch nicht erschöpfend, doch manche Nachricht über Münz- und Medaillen-Werke, die ihnen vielleicht nicht ganz uninteressant sein dürfte.

Der gebildete Kunstfreund nimmt jeden noch so schwachen Versuch, jedes noch so geringfügige Opfer auf dem Altare seiner Gottheit mit Nachsicht auf und ermuthigt den Laien zu weiterem Ringen und Kämpfen. Der nachsichtigen Beurtheilung dieser Classe bin ich im voraus versichert und hoffe sogar auf einigen Beifall, denn da, wo die Namen Titian, Raphael, Cranach, Dürer unter den Malern und die besten Kupferstecher Englands, Frankreichs, Hollands, Italiens und Deutschlands mehrfach bei ihren Werken genannt sind — da wird denn doch ein willkommenes Notabene auch für den verwöhnteren Kunstsammler geboten werden.

Uebrigens dürfte die Kenntniss der Biographien, Schicksale und Eigenthümlichkeiten grosser Männer aus der Vergangenheit und Gegenwart und das Wandeln und Forschen im Gebiete der Kunst noch eben so vielen Werth der Mit- und Nachwelt schaffen, als das Grübeln unter den Infusionsthierchen, und der Versuch, sie für Natural-Cabinette auszustopfen oder zu skelettiren, womit sich der menschliche Verstand anderweitig zerquält. Jeder sucht auf seine Art nützlich zu sein und darf in seinem Herrscher-Reiche ausrufen: „car (tel) est mon plaisir!“

Darf ich nach dieser Auseinandersetzung vor dem Richterstule des gebildeten Publikums die Ueberzeugung hervorgerufen haben, dass meine mühsame, doch mit wahrer Vorliebe und Hingebung geförderte Arbeit nicht ohne Zweck ins Leben gerufen ist und nicht ganz ohne Nutzen in die literarische Welt eintreten wird? — “

— Die Anordnung des Cataloges selbst ist chronologisch und in den Registern durchweg auf die Jahrzahlen verwiesen. Die Behandlung des Einzelnen wird aus folgenden zwei Proben erhellen:

1stes Repositorium.

XV. und XVI. Jahrhundert von 1466 bis 1600.

Imperatorum Romanorum libellus. — Una cum imaginibus ad uiuam effigiem expressis (Ed. Joh. Huttichius). Wolfg. Caephalius (Koepffel). Argentinae suo aere et impensis excussit. Anno salutis 1525. in 8°.

Ebr. No. 10,413. (Dr. Bl.) „8 Bl. Vorstl., 88 gez. u. 4 ungez. Bl. Beste Ausgabe, enthält die in Holz geschnittenen Abbild. der Römisch., Byzant. u. Deutschen Kaiser bis auf Carl V. u. Erzh. Ferdinand herab. Die Abbild. sind weiss auf schwarzem Grunde in rund. Form. Copien von denen in der Sammlg. Illustr. Imagines. Romae 1517. Der Text ist indess verschieden und überhaupt die Arbeit des Huttichius vollständiger.

Brnt. II. p. 667. No. 29, 696. Bestätigt und wiederholt vorstehende Angaben mit dem Hinzufügen: „Es giebt noch zwei spätere Auflagen: Strasbrg. 1526 u. Augsb. 1533, auch in 8°.
Rd. Weigel. No. 10,925. „Erste Ausgabe dieses durch seine Intaglio-Holzschnitte berühmten Medaillenwerkes 1 ½ Rß.
Antq. Hspel. S. 79. ⅓ Rß.
Selbstbesitz gestattet folg. ausführlicheren Bericht:

Das Ganze besteht nur aus 100 Bl. Der Titel einfach in einer vierseitigen Rahmung von sehr fein und zierlich ausgeführter Holzschnitt-Arabeske (grösstentheils menschliche Figuren; oben rechts ein Elephant), lautet vorn am Eingange: Imperatorum expressis; hiernächst wohl das Buchdruckerzeichen (zwei geflügelte Knaben halten ein Schild, auf dem ein Würfel abgebildet), und unten: Cum Privilegio Cesareo. Die Rückseite blieb weiss. — Auf dem 2. Blatte folgt die Widmung an: D. Othone a Pack, Ducis Saxoniae Georgii a Consiliis von J. Huttichius. Die Rückseite des 3ten Blattes beginnt mit: Index nominum Imperatorum illustr. Foeminarum et Tyranorum quorundam, de quibus in hoc libello agitur, per ordinem alphabet. digestus, eilf Seiten, 280 Namen. Mit dem 9. Bl. fängt der Text erst an (Caj. Julius Caesar), nimmt Raum von 1. bis 88, also bis zum 97sten Blatte, welche oben rechts mit einer arabischen Zahl, doch zum öftern unrichtig foliirt sind. Der Custos-Buchstabe unten zeigt dagegen die Bogenzahl richtiger an. Auf der Rückseite des letzten zum Text gehörigen, aber nicht bezeichneten Blattes, das Bildniss: Ferdinandum Archiducum Austriae, Caroli V. fratrem — per Christium omnium est notis. — Lit. N. Rückseite unbedruckt.

Nun folgt noch auf zwei Seiten (98. Bl.) Ad Lectorem, dann auf der Vorderseite des 99. Bl.: Wolfgangus Caephalius, Argentinae suo aere et impensis excussit. Anno Salutis MDXXV, und darunter ein Medaillon mit zwei lorbeerbekränzten Brustbildern: Imp. P. Invicti. Ph. Aug. g.; die Rückseite ist hier leer. Endlich ist die Vorderseite des 100. Bl. wiederum unbedruckt, indess erscheint auf der allerletzten Seite noch einmal dasselbe Buchdruckerzeichen des Titelblattes, jedoch in viel vergrössertem Maassstabe mit einfacher Strichumränderung, dabei oben und zu beiden Seiten Disticha in griechischer Sprache, unten aber auf der vierten: Omnium longe fortissima veritas.

Die Bildnisse nach Münzen, Büsten und Brustbilder im Profil, Holzschnitte auf schwarzem Grunde, mit Umschrift in runden Medaillons, sind durchweg in den Text gedruckt. Wo es an Vorbildern fehlte, sind die Umränderungen leer geblieben.

Bei den 180 gelieferten Bildnissen treten drei Grössen besonders hervor: 1 ¼, 1 ½ und etwas über 2″ Durchmesser. Von dieser letzteren Sorte, die sich besonders gut ausnimmt, leider nur 6 und nicht mehr Stempel und zwar der erste: C. Julius Caesar,

und die fünf letzten: Fridericus III. — Maximilianus. — Philippus Archid. Austriae. — Carolus V. und Ferdinand Arch. Austriae.

No. . . . . . ., Gniazdo Cnoty, zkąd herby Ryeerstwa, sławnego Krolestwa Polskiego, Księstwa Litewskiego, Ruskiego, Pruskiego, Zmudzkiego, Màzowskiego, i innych. Vanstw. do tego Krolestwa należących i kziąząt i panero początek, swoj moią. W Krakowie u Andrzeja Viotrkowozyka. 1578. fol.

(zu Deutsch: Das Nest (oder die Wiege) der Tugend, aus welchem die Wappen, der berühmten Ritterschaft des Königreichs Polen, des Grossherzogthums Lithauen, Reussen, Preussen, Samogitien, Masovien, und anderen diesem Königreiche angehörigen Gebiete, dann die Fürsten und Herren ihren Anfang genommen haben. Krakau . . . . . .)

Nach einer wohl zuverlässigen Ueberlieferung in polnischer Sprache besteht das Exemplar in der Raczynski'schen Bibliothek zu Posen, aus 4 Alphabeten und 17 Bogen Text, ungerechnet die Widmung an König Stephan und der in Versen geschriebenen Vorrede von Barthl. Paprocki, welche 4 Bogen einnimmt. Am Schlusse des Werkes wird die Seitenzahl auf 1,242 angegeben; doch ist dieses keinesweges richtig, denn Vorrede und Text nehmen wirklich nur 442 Seiten ein. Dieses sonderbare Versehen in Bezeichnung der Seitenzahlen kommt daher, dass der erste Zehner jedes neuen Hunderts, gleich als 100 angerechnet worden ist, dergestalt, dass nach pag. 109 gleich p. 200, nach 209 sofort 300, nach 309 die Zahl 400 u. s. w. bis zu 1000 fortgeht, von wo ab jedoch die geregelte Nummerirung eintritt. — Druck mit gothischen Lettern.

Man findet hier die Abbildungen aller polnischen Könige und Fürsten in Holzschnitten von Lechus 1. bis auf Stephan Bathory, genau den Portraits ähnlich, welche in der schon 1521 zu Krakau erschienenen Chronik von Math. Miechow benutzt worden sind., und zwar mit ihren Lebensbeschreibungen in Versen, demnächst verschiedenartige Wappen mit geschichtlicher Nachricht ihres Ursprungs, gleichfalls in Versen. — Jedem Wappen ist sodann eine Reihe von Bildnissen der Männer und Frauen beigegeben, die zu diesem Kleinode gehören, ebenso im Holzschnitt, mit kurzem Vermerk der Würden und der Jahreszahl ihres Erwerbs. — Daraus geht nun hervor, dass im ganzen Werke nicht eine einzige Seite vorzufinden ist, auf der nicht einige, ja selbst bis 15 Abbildungen, anzutreffen wären, welche zunächst das Andenken an die früheren Anzüge und Nationaltrachten der Polen bewahren.

Am Schluss trifft man die Wappen der Woywodschaften und Städte Polens und endlich auf einigen Seiten gerichtliche Verhand-

lungen aus den Zeiten Sigismunds I., Sigismund Augusts und Heinrich von Valois, die der Aufbewahrung im Gedächtniss am würdigsten erscheinen. — Letztere in Prosa. —

Die Stadt-Bibliothek in Danzig besitzt auch ein sehr wohl erhaltenes Exemplar. Der Titel bei demselben ist roth und schwarz gedruckt. — Die Bilderchen sind noch kleiner, wie in Panthaleon's deutschem Heldenbuch. (Ao. 1567 u. 578.)

Hayko Sango, Castellan von Brzeszéz, der das Wappen Ogońezyk (auch Pawała genannt) führte, was noch jetzt in Polen vielfach verbreitet ist, selbst der Familie des Verfassers dieser ikonographischen Registratur angehört, wird auf p. 1179 vorgestellt. Brustbild mit Bart im Profil nach L., pelzverbrämte Mütze auf dem Kopfe, in weitem Kleide mit breitem herabfallendem Pelzkragen in einfacher Strichumränderung nur $1^3/_8$" h. u. 1" br. — An eine auch nur entfernte Aehnlichkeit darf bei solchen Dimensionen der meisten Bilderchen, in Betracht der Zeit und des Umfanges vom Werke wohl weiter kein besonderes Verlangen gestellt werden.

Allg. Histr. Lxon.: Paprocius de Glogol. Bartholomaeus, war um 1550 auf dem väterlichen Gute Paprocka Wule geboren und legte sich besonders auf das Studium der Genealogie, wodurch er berühmt wurde. — Nachdem er ein Buch über die ansehnlichsten Familien in Polen, unter dem Titel: „Nidus virtutum" ausgeführt, ging er nach Schlesien, und gab nach seiner Rückkehr einen Tractat in polnischer Sprache heraus, welchen er „dialogum viatoris Silesiam transuentis cum hospite Silesio" genannt. Hierauf begab er sich zum Bischof nach Olmütz, worauf er in seinem speculum marchionatus Moraviae die ältesten Geschlechter von Mähren beschrieb. Ao. 1593 kam er nach Böhmen und bemühte sich etliche Jahre lang, die Origines der ältesten Familien zu untersuchen, wobei er aber auf manches Hinderniss stiess. Demohnerachtet brachte er seine Stemmatographia Bohemiae zu Ende, was er „diadochon" nannte, was aber nach Böhmischen Schriftstellern nicht ohne chronologische Fehler und Lücken sein soll. Er hat auch paralipomena genealogiarum Sclavicarum, darin er von den Moskowitischen Familien handelt, zu schreiben angefangen, doch nicht edirt. Seine Schriften allzumal sind in Poln. und Böhmischer Sprache. Er starb um den Anfang des 17ten Seculi. —

Leander W. d. Vrfs. Ao. 1599. Ogrod Królowski.

Nach Lissner Antqr. Verz. VIII. S. 5 No. 40. erschien Krakau 1584:

Herby Ryeerstwa Polskiego von Bartosz Paprocki in 5 Büchern gesammelt, mit Kupfer-Abbild. d. Wappen. Titelblatt fehlte und doch wurde der Seltenheit wegen der Preis auf Einhundert Thaler gestellt.

Natürlich sind nicht alle Werke mit gleicher Ausführlichkeit beschrieben, doch kann man sagen, dass v. Szwykowski alles ihm zugänglich gewesene Material mit grosser Sorgfalt verwendet hat. Der Besitz des werthvollen Manuscripts wird gewiss von vielen Seiten gewünscht werden und ist es deshalb sowohl bei dem Unterzeichneten einzusehen, als derselbe auch bereit ist, etwaige nähere Auskunft darüber schriftlich mitzutheilen.

Rudolph Weigel.

Der Meister mit dem Monogramm I. K.

(Bartsch IX. p. 157.)

vom Geh. Ober-Finanzrath **Sotzmann.**

Auch die Holzschneidekunst kann zuweilen sagen: der Himmel bewahre mich vor meinen Freunden, mit den Feinden will ich schon selber fertig werden! Insbesondere hat sie sich in Bezug auf ihre ältere Geschichte über diejenigen Freunde zu beschweren, welchen die Monogramme auf den Holzschnitten wichtiger sind, als diese selbst, ihre Zeichnung und deren Styl, ihre Ausführung durch den Formschnitt, wie ihr Gegenstand und Inhalt, und welche ein besonderes Gefallen darin finden, oft ohne alles andere Fundament, aus den Buchstaben des Monogramms Namen herauszudeuten, deren Anfangsbuchstaben dieselben sind, ohne zu bedenken, dass auch andere Namen ebensogut dazu passen und dass mit dem Namen allein, sollte auch der richtige getroffen sein, nichts gewonnen ist, indem es weit mehr darauf ankommt, die anonymen Holzschnitte nach Zeit, Ort und Eigenthümlichkeit ihres Charakters richtig zu ordnen und zu klassifiziren, wozu es aber gar nichts beitragen kann, wenn man wirklich auch den rechten Namen des Künstlers und weiter nichts von ihm wüsste. Freilich wird es bei anonymen Holzschnitten oft schwer, die einem und demselben zeichnenden Künstler angehörigen Blätter richtig zusammenzufinden, da dessen Zeichnungen, selbst wenn sie auf der Holzplatte vorgerissen sind, von den Formschneidern, welche sie geschnitten haben, nach deren verschiedenem Geschick verändert und oft bis zur Unkenntlichkeit ihres eigenthümlichen Charakters entstellt werden; aber wer die alten Holzschnitte nicht in grösserem Umfang studirt und sich einen kritischen Kennerblick auf diesem Felde erworben hat, sollte überhaupt davon fernbleiben, auf demselben Entdeckungen machen zu wollen. Selbst Männer von anerkanntem Verdienst um die Geschichte der älteren Xylographie, wie Papillon, v. Heinecke, Heller und Andere, haben durch eine blind umhertappende, nicht aus Urkunden geschöpfte Monogrammenentzifferung so viele Irrthümer,

unhaltbare Hypothesen und Verdunkelungen, die durch gedankenlose Nachschreiber fortgepflanzt wurden, in die alte Holzschnittkunde eingeführt, dass es endlich an der Zeit ist, diese Steine des Anstosses fortzuräumen und einen ebneren und festeren Weg anzubahnen. Als ein leuchtendes Beispiel von der Nothwendigkeit eines solchen Verfahrens haben wir um so mehr den Meister mit dem Monogramm I. K. gewählt, als wir in dem ersten Heft dieses Journals selbst, S. 49 u. f. auf einen denselben betreffenden Aufsatz mit der Unterschrift: Jac. Kerver gestossen sind, der das Uebel, welchem abzuhelfen ist, nur noch verschlimmert, indem der Verfasser einen entschieden deutschen Künstler aus der Mitte des XVI. Jahrh. gewaltsam zu einen Franzosen macht, der kein Künstler, sondern ein Buchdrucker ist, und Holzschnitte unter einen Hut bringt, die augenscheinlich nicht nur verschiedenen Urhebern, sondern selbst verschiedenen Nationalitäten angehören. Seinen Missgriffen liegen hauptsächlich zwei Ursachen zum Grunde, 1) dass er die Monogramme der Künstler (Zeichner und Formschneider) von denen anderer Gewerbtreibenden, die sich derselben zu damaliger Zeit zur Bezeichnung ihrer Werke und Arbeiten gleichfalls zu bedienen pflegten, nicht zu unterscheiden weiss. Insbesondere sind es die Buchhändler und Buchdrucker, bei denen es in jener Zeit mehr als in unsern Tagen Sitte war, die von ihnen verlegten oder gedruckten Bücher auf den Titeln oder am Schluss mit den von ihnen ein für allemal angenommenen Wappen, Emblemen oder andern bildlichen Zeichen zu versehen, welche gemeinhin Signete genannt werden, und ihre Namen, oder an dessen Stelle ihr Monogramm darin anzubringen. Diese Signete waren, wie die Notariatszeichen in den Urkunden, ursprünglich dazu bestimmt, auf augenfälligere Art, als durch die nicht immer beigedruckte Adresse die Officin, aus der sie herstammten, zu bezeichnen und die Originalwerke derselben von Nachdrücken zu unterscheiden; sie dienten aber auch zugleich als Bücherornament, und die Händler und Drucker setzten oft eine Ehre darein, solche in mancherlei Varietäten durch die besten Künstler nach ihren Angaben verfertigen zu lassen, daher sich unter ihnen zuweilen treffliche Arbeiten eines Dürer, Holbein und anderer namhaften Meister finden, die es nicht verschmähten, auch für die Bücherillustration, die damals ausschliesslich eine xylographische war, thätig zu sein, um die Signete ihrer typogr. Gönner und Freunde durch ihre Kunst zu verschönern. Erst in den neuesten Zeiten haben die Kunstfreunde angefangen, aus dieser von ihnen wie von dem Bibliographen bisher übersehenen oder verachteten Quelle mit grossem Nutzen für die Geschichte der Holzschneidekunst, die dadurch überall für Zeit und Ort die sichersten Daten gewinnt, zu schöpfen, und es sind dadurch Sammlungen solcher Signete und anderer Holzschnittornamente aus Büchern, theils in Original-

blättern, theils in gedruckten Facsimiles entstanden. Ein zweiter Uebelstand beruht in der unkritischen Benutzung der vorhandenen Quellen, vor Allem Papillons. Denn Papillon war ein tüchtiger Formschneider des vorigen Jahrhunderts, aber kein gelehrter Mann, er hat sich das Verdienst erworben, seine damals freilich tief herabgesunkene Kunst zuerst schriftlich abgehandelt und wieder zu Ehren gebracht zu haben, und es ist ihm nun deshalb wohl zu verzeihen, wenn das, was er aus eigner Anschauung der alten Holzschnitte in grosser Fülle über die Meister derselben und ihre Monogramme zusammengetragen, aus Mangel an Kritik wie an geographischen, historischen und sprachlichen Kenntnissen, fast auf jeder Seite von Fehlern und Unrichtigkeiten strotzt. Wenn aber auch heut noch, bei so weit vorgeschrittener Bildung im Kunstfach, bei so vielen leicht zu beschaffenden Hülfsmitteln und besseren Vorarbeiten aller Art, ein Einzelner in einem Kunstjournal auftritt, und nicht nur Vermuthungen und Verwechselungen Papillon's wieder aufwärmt, sondern daraus eine Behauptung zieht, der er aus Scheingründen den Stempel einer apodiktischen Wahrheit giebt und mit der er sich als eine neue von ihm ausgegangene Entdeckung brüstet, so ist es Pflicht, solchem Unfug entgegenzutreten. Ueber den Meister mit dem Monogramm I. K, JK, oder K, welcher der Gegenstand des angezogenen Artikels und hier folgenden Widerlegung desselben ist, sagt Papillon I. p. 195 in getreuer Uebersetzung:

„Jacob Kerver, dessen Zeichen aus J und K bestehend, auf allerhand Holzschnitten häufig ist, hat gut gezeichnete Grotesken in Schäufelein's Manier geschnitten mit allerhand Fahnenträgern und Wappenherolden in altdeutschem Geschmack, die in Frankfurt am Main bei Cyriac Jakob 1540 unter dem Titel: Wappenbuch des Heil. Reichs gedruckt sind. Dasselbe Monogramm (die Buchstaben) verbunden oder nicht, findet man auf den Holzschnitten eines 1543 zu Bern in der Schweiz gedruckten Buches: Joco Seria, die für die Arbeit des Johan Kullembach gehalten werden. Derselben Buchstaben bediente sich auch als Zeichen Jacob Kobel, Schreiber zu Oppenheim, dessen Name in dem Wappenbuch des Heil. Reichs am Schluss der Vorrede erscheint. Dieser Kobel war in den mathematischen Wissenschaften und allerhand Künsten geschickt und wahrscheinlich ein guter Zeichner, wie man aus einigen sehr guten deutschen Schriften über Geometrie und Feldmessung sehen kann, die er mit hübschen Figuren bereichert hat, welche man von ihm um 1531 gemacht und geschnitten glaubt, als er schon bei Jahren und von der Gicht geplagt war, und da diese Figuren von derselben Manier sind, wie die im Wappenbuch des Heil. Reichs, so werden auch die letzteren für von ihm gezeichnet gehalten.“ Papillon bezieht also dasselbe Zeichen auf drei, oder da wir aus den im Folgenden angegebenen Gründen

den Joh. von Culmbach zu streichen befugt sind, auf zwei verschiedene Künstler, den Jacob Kerver in Paris und den Jacob Köbel in Oppenheim. Jenem legt er nichts weiter bei, als die Fahnenträger im Wappenbuch des Heil. Röm. Reichs, die er wahrscheinlich wegen des alten Schäufelein'schen Styles, den er darin bemerkt haben will, Grotesken nennt; er verschweigt aber nicht, dass sie und Anderes auch dem Köbel als Zeichner zugeschrieben werden und führt Umstände an, die mehr für diesen als für jenen sprechen. Was ihn auf Kerver gebracht hat, ist nichts weiter, als dass er sich erinnerte, dasselbe Zeichen I. K. an einem Signet dieses bekannten pariser Buchdruckers auf dessen Wappen gesehen zu haben, wo es freilich auf keinen Andern, als diesen, aber nur als Verleger oder Drucker, nicht als Zeichner oder Formschneider bezogen werden kann. Der Verfasser des Artikels im Kunstarchiv giebt dagegen Kerver für den Meister aller mit I. K. bezeichneten Holzschnitte aus; er stützt sich darauf, dass Christ, Gori, Zani und Nagler derselben Meinung sind und Peignon-Dijonval eine Zeichnung von ihm besass; er versichert, dass Kerver ein Deutscher gewesen, dass er vor 1540 zuverlässig längere Zeit im Elsass gelebt habe, auch sich zeitweilig in Frankfurt a./M. aufgehalten haben möge, und indem er über Köbel's Ansprüche stillschweigend hinweggeht, schliesst er mit einem Verzeichniss aller in Büchern befindlichen, oder einzelnen Holzschnitte, deutscher oder französischer, die mit dem Zeichen I. K. versehen sind, oder zu solchen gehören, indem er sie sämmtlich für das Werk des Jac. Kerver ausgiebt.

Sehen wir uns nun etwas sorgfältiger nach beiden Competenten um, so ergiebt sich Folgendes: a) Jacob Kerver war der Sohn des Tielman Kerver, welcher, da er sich Constantinus nennt, aus Koblenz gebürtig und, wie mehrere der ältesten pariser Buchdrucker, deutscher Abkunft gewesen sein mag. Er liess sich schon im letzten Decennium des XV. Jahrh. in Paris nieder und heirathete eine Buchhändlerstochter, Iolante, aus der in der Geschichte der pariser Typographie bekannten, angesehenen Familie der Bonhomme, von welcher Jean und Pasquier Bonhomme an der Spitze der Corporation der libraires jurés de l'Université de Paris gestanden hatten. Tielman war einer derjenigen pariser Drucker, welche sich fast ausschliesslich dem Druck und der Herausgabe der damaligen Horarien widmeten, und indem sie mit diesem Artikel nicht nur ganz Frankreich, sondern selbst England versahen, ein sehr einträgliches Geschäft trieben. Diese dem liturgischen Ritus, der trotz des Ansehens der römischen Kirche, doch anfangs bei jeder Metropolitankirche verschieden war, angepassten Gebetbücher für die öffentliche und Privatandacht, früher nur in kalligraphischen mit Miniaturmalerei geschmückten Prachthandschriften in den Händen der Grossen, wo sie als Familienerbe von einer

Generation auf die andere übergingen, waren bald nach 1480 durch die Buchdruck- und Holzschneidekunst zu einem wohlfeileren Hausbuch geworden, welches in keiner wohlhabenden Bürgerfamilie fehlen durfte. Als Drucke schlossen sie sich zunächst jenen Prachthandschriften an. Der Text, in trefflicher gothischer, seltner in römischer Type, wurde wie jene, mit Initialen, mit zierlichen Randleisten um jede Seite, und blattgrossen biblischen Vorstellungen in Holzschnitt, unter welchem wir hier im weiteren Sinne den Metallschnitt begreifen, verziert. In theureren Exemplaren trat Pergament an die Stelle des Papiers, Rubrikatoren und Miniatoren deckten den Holzschnitt mit Farben und Gold. Trotz der unzählbaren Menge, in der diese Horarien gedruckt wurden, wie denn von Thielm. Kerver allein nicht weniger als 18 verschiedene Ausgaben bekannt sind, haben sie sich wegen der Abnutzung durch täglichen Gebrauch, und weil sie anfangs in Bibliotheken keine Aufnahme fanden, selten gemacht; jetzt werden vollständige, gut erhaltene Exemplare zu den kostbarsten Perlen der französischen Typographie des XV. und XVI. Jahrh. gezählt, besonders wegen ihres Reichthums an xylographischer Ausstattung, der das Schönste enthält, was der franz. Holzschnitt überhaupt aufzuweisen hat. Ganz eigenthümlich und von allem Gleichzeitigen in deutschen wie in italienischen Büchern abweichend, ist die fast ausschliessliche Herrschaft des Metallschnittes nicht nur in den Bildern und Verzierungen der Horarien, sondern selbst in den Signeten fast aller franz. Buchdrucker bis gegen die Mitte des XVI. Jahrh. hin. Wegen der letzteren verweisen wir auf: Sylvestre's Marques typographiques françaises. Paris, 1853 u. f. gr. 8., wo mehrere hundert derselben, meist alle von einerlei specifischem Gepräge und den Namen oder das Monogramm des Inhabers führend, abgebildet sind. Die Namen und Monogramme sind aber mit Künstlermonogrammen nicht zu verwechseln, sie gehören lediglich den Buchhändlern oder Druckern an, sie kommen auf keinen andern Holzschnitten in deren Büchern oder anderswo, sondern lediglich in ihren Signeten und Wappen vor und es ist keine Spur vorhanden, welche zu glauben berechtigen könnte, dass einer oder der andere von ihnen zugleich Formschneider sollte gewesen sein. Ueberhaupt standen die Formschneider in Frankreich nicht in demselben Verhältniss zu den eigentlichen Buchdruckern wie in Deutschland. Hier waren sie oftmals zugleich Buchdrucker und Briefmaler, die mit einem einfachen Apparat zum Letterndruck versehen, nicht nur Bilder, sondern auch kleine Schriften für Schule und Haus selbst druckten und feil hielten, ja sich zuweilen zu dem Range der grossen und eigentlichen Buchdrucker und Buchhändler, wie Jobin in Strassburg, Feierabend in Frankfurt u. A. emporschwangen. In Frankreich dagegen arbeiteten die Tailleurs d'Histoires, niederländ. figuresnyder, die auch dominotiers hiessen, nach Miniaturen

oder nach den Zeichnungen erfindender Künstler, hauptsächlich für die Buchhändler, daher der ausserhalb der Bücherwelt für sich bestehenden Holzschnitte dort nur sehr wenige sind, während gleichzeitig in Deutschland die Zahl der nicht zur Bücherillustration gehörigen, sogenannten Maler- und anderen Holzschnitte, die einzeln oder in fliegenden Blättern in Umlauf gesetzt wurden, überaus gross ist. Die vielbeschäftigten und wohlhabenden pariser Verleger und Drucker, deren Bücher (wie die von Silvestre, Verard, Kerver und so viele Andere) am meisten von Holzschnitten strotzten, haben sich daher gewiss mit dem Formschneiden selbst ebenso wenig befasst, als sie ihre eignen Miniaturisten, Illuministen, Rubrikatoren und Buchbinder waren, indem sie dazu eine Menge geübter und dienstfertiger Hände bereit fanden, und die sonstige Leichtigkeit, ein Holzscheider zu werden, konnte sie schon um deswillen nicht anlocken, weil hier, wegen des häufigen Pergamentdrucks in den so oft wiederholten Auflagen mit denselben Bildern, die Formen in Metall geschnitten werden mussten, was also mehr in das kunstreichere Goldschmidtsgewerbe einschlug. Doch wir kommen auf Thielman Kerver zurück, der von 1447 bis 1522, wo er starb, in Paris druckte. Sein Ladenschild (enseigne) war bis auf eine Unterbrechung im ersten Decennium des XVI. Jahrh., wo es Gilles Remocle, und Kerver im Gitter (grille, latein. cruticulus) führte das Einhorn (licorne), in seinem Signet halten zwei dieser Thiere ein Wappen, worin sein Handelszeichen und darüber sein Monogramm, die Buchstaben T. K. (Silvestre N. 50, 51.) Einen Beweis seines Wohlstandes geben die Glasfenster, die er in einigen Kirchen stiftete, von denen eins noch lange nachher für das schönste galt. was in Paris zu sehen sei. Er hinterliess seine Wittwe und drei Söhne, Jan, Jacques und Thielman. Wahrscheinlich waren diese noch nicht genug herangewachsen, denn die Wittwe druckte unter ihrer Firma bis 1552 fort, und zwar meist gleichfalls liturgische Bücher. Von den Söhnen ist es Jacob Kerver, der uns hier am meisten interessirt, weil ihn der Verfasser des angeführten Artikels im Kunstblatt zu dem deutschen Meister I. K. macht, mit dem er aber nichts weiter als die beiden Anfangsbuchstaben der Vor- und Zunamens gemein hat.

Jacob Kerver war kein Deutscher, sondern ein geborner Franzose, und da er erst 13 Jahre nach dem Tode seines Vaters als Buchhändler und Buchdrucker in Paris auftritt, also vorher noch sehr jung gewesen sein muss und beinahe 30 Jahre lang, von 1535 bis 1583 ununterbrochen daselbst sein Geschäft betrieb, so leuchtet ein, dass Alles, was dort über sein Leben im Elsass und seinen Aufenthalt in Frankfurt a./M. vor 1540 mit grosser Dreistigkeit gesagt wird, lediglich aus der Luft gegriffen ist. Weil ihm deutsche Holzschnitte beigelegt werden, die ihm aber ganz fremd sind, soll er ohne weiteren Grund eine Zeit lang in Deutschland

gelebt haben. So gebiert ein Irrthum den andern. Von dem wenigen, was wir von ihm wissen, gereicht ihm eine in Paul Crocius Grossem Martyrbuche, Hanau, 1617. fol. S. 150 aufbehaltene Nachricht nicht zur Ehre, nach der sein Stiefsohn, der Buchhändler Oudin le petit, mit dem er wegen dessen mütterlicher Erbschaft im Streit lag, zur Zeit der Bartholomäusnacht (1572) auf sein Anstiften von dem Pöbel massakrirt wurde. Ein Formschneider war er eben so wenig, als irgend ein anderer der grossen pariser Buchdrucker seiner Zeit. Sein Signet, anfangs zwei Kampfhähne mit dem Wappen darunter, nachher wieder ein einzelnes Einhorn, welches das Wappen hält (Silvestre N. 52, 53.) hat zwar in dem letzteren über dem väterlichen Handelszeichen die Buchstaben I. K., aber sie sind hier, wie bei allen seinen Gewerbsgenossen, nur das Buchdrucker- und keinesweges ein Künstler-Monogramm, wie bei dem deutschen Meister I. K. und sie kommen ausser dem Signet, welches die von ihm gedruckten oder verlegten Bücher bezeichnet, auf keinem einzigen andern Holzschnitt vor. Einige jener Bücher sind zwar voller Holzschnitte, wie die in dem obigen Artikel angeführte Hypnerotomachie, welche 1546 in Fol., und ein Altes und Neues Testament, welches 1560 in Octav bei ihm erschien, aber es wäre eben so thöricht zu glauben, dass er sie selbst geschnitten, als wenn man glauben wollte, dass die xylographischen Illustrationen in Verard's und andern pariser Büchern von ihren Druckern oder Verlegern herrührten. Es ist nichts vorhanden, was zu einem solchen Glauben berechtigte, namentlich kommt bei Kerver noch hinzu, dass die Holzschnitte in den genannten Büchern sämmtlich unbezeichnet sind und in jedem einen andern Charakter tragen, der verschiedene Verfertiger zu erkennen giebt. In der Hypnerotomachie oder dem Traum des Polyphilus, der ersten franz. Uebersetzung dieses, von den Bibliomanen hochgeschätzten Buches, welches im italienischen Original seit 1499 bei Aldus mit den schönsten Umrissholzschnitten aus der altvenetianischen Schule, die man sogar dem Raphael hat zuschreiben wollen, mehrmals erschienen war, sind jene Vorbilder mit Freiheit und im besten Styl der Renaissance trefflich nachgebildet, etwas mehr ausgeführt und deshalb, so wie in Zartheit des Schnittes nicht nur werth, den Originalen an die Seite gesetzt zu werden, sondern zuweilen ihnen selbst vorzuziehen. In der Bibel unterscheiden sich die Illustrationen dagegen wenig von andern damals gewöhnlichen.

(Schluss folgt.)

Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher.

(Fortsetzung und Schluss.)

Verzeichniss seiner Kupferstiche und Holzschnitte. [67])

I. Kupferstiche.

1. *Die ersten Eltern.*

Eva erscheint zur Linken mit einem Kinde in den Armen, Adam neben ihr mit einem zweiten, in einfacher Landschaft, wo rechts ein Hase bemerkt wird. Unten in der Mitte das Zeichen ƀ ∝ S. Gestochen.

Br. 3 Z. 4 L. H. 5 Z. 6 L. Bartsch VI. p. 76. 22. — Pavia, Gall. Malaspina. Wien, Erzh. Alb.

2. *Simson bewältigt den Löwen.*

Er reisst mit Kraft dem Thiere den Rachen auf; links unter einer Felswand sieht man seinen Hut liegen. Geritzt.

Br. 3. 1.? H. 3. 4.? Klinkh. 2. — Amsterdam, Museum.

3. *Simson und Delila.*

Delila's Verrath. Sie schneidet dem im Schoosse schlummernden Geliebten das Haupthaar ab, während neben einem Felsen zur Linken drei Bewaffnete im Hinterhalte lauern. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 3. 5. — Paris, Cab. Imp.

4. *Salomo's Götzendienst.*

Der König kniet links vor einem auf einer Marmorsäule errichteten Idole, mit der Inschrift: O. VERE. TE. Zur Rechten steht ein Kebsweib mit einem Hündlein. Geritzt.

Rund, Diam. 5. 7. Bartsch X. 1. 1. — Amsterdam. London, Britt. Mus.

Es existirt ein Druck, wo der rechte Fuss des Königs, anstatt zugespitzt den Randstrich zu berühren, abgerundet davon entfernt bleibt.

London.

---

67) Die hier verzeichneten Blätter sind unter Angabe der Befundorte nach Autopsie beschrieben, mit Ausnahme von acht mit * bemerkten, bei denen Strutt's und Bartsch's Angaben zum Grunde liegen, deren Existenz gleichwohl zweifelhaft ist. Verschiedene dem Meister irrthümlich zugeschriebene Stücke finden sich am Schlusse aufgeführt. Das angegebene Maass bezieht sich auf den Pariser Fuss.

5- 7. 3 Bl. *Prophetenfiguren mit leeren Spruchzetteln, in Nischen stehend.*

Br. 1. 6. H. 4 6. Bartsch X. 49. 21—23.

Erste Figur. Sie trägt einen Mantel, der vorn offen steht und eine Kopfbedeckung mit breitem Rande. B. 21.

Wien, Erzh. Alb.

Zweite Figur. Ein Greis mit langem Barte, in einem weiten Rocke mit Hermelinkragen, eine Calotte tragend, die oben breiter wird. B. 22.

Amsterdam. Wien, Erzh. Alb.

Dritte Figur, der vorhergehenden ähnlich; der Kopf ist aber mit einem Tuche umwunden, dessen Zipfel bis auf die Brust herabgeht. B. 23.

Amsterdam. Wien, Erzh. Alb.

8. *Der englische Gruss.*

Maria knieet rechts am Betpult, ihr gegenüber der Engel Gabriel; ein leeres Spruchband schwebt zwischen beiden. Hinten bemerkt man ein Bett. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 4. 8. Klinkh. 3. — Amsterdam.

9. *Die Heimsuchung.*

Maria besucht die heilige Elisabeth. Zacharias steht rechts in der Thür seines Hauses, von der entgegengesetzten Seite nähert sich Joseph. Sehr zart und schön ausgeführt. Geritzt.

Br. 4. 3. H. 5. 2. Bartsch X. 2. 3. — Amsterdam. Wien, Hofbibl.

10. *Die Beschneidung.*

Der Hohepriester, in der Mitte vor dem vergitterten Sanctuarium sitzend, hält während der heiligen Handlung das Jesuskind auf seinem Schoosse; an beiden Seiten Zuschauer. Im Vorgrunde zur Linken ein Schemel, auf dem ein Buch liegt. Reiche Composition. Geritzt.

Br. 4. 1. H. 6. 4. Klinkh. 4. — Amsterdam.

11. *Die Anbetung der Könige.*

Vor der Jungfrau, welche mit dem Kinde in der Mitte des Blattes erscheint, liegen zwei der Könige auf den Knieen, der dritte tritt von der linken Seite hinzu; rechts Joseph, ebendaselbst die Krippe mit Ochs und Esel. Durch zwei offene Rundbögen erblickt man eine hüglige Landschaft. Gegenstück des Vorhergehenden; eine nicht minder reiche Composition. Geritzt.

Br. 4. 1. H. 5. 8.? Klinkh. 5. — Amsterdam.

12. *Christus und die Samariterin.*

Der Heiland steht zur Rechten neben einem Baume, links die Jungfrau mit einem Wasserkruge; im Hintergrunde nahen zwei Jünger. Gestochen.

Br. 3. 11.? H. 5. 0.? Bartsch X. 9. 16. — London.

13—24. 12 Bl. *Das Leiden Christi.*

Folge nach M. Schongauer. B. 9—20.

Br. 4. 2. H. 6. 0. Bartsch 1—12.

13. Christus am Oelberge. Der Heiland liegt auf den Knieen, rechts gewandt, wo im Vorgrunde drei seiner Jünger sich dem Schlummer hingegeben haben. B. 1. Bez. b⚭g w. folg.

Berlin, Museum. London. Wien, Hofbibl.

* 14. Die Gefangennahme. Christus, rechts gewandt, wird von einem Schergen mittelst einer umgeworfenen Schlinge fortgezogen; zur Linken stürzt Malchus von einem Schwertstreiche des Petrus zusammen. B. 2.[68])

15. Christus vor dem Hohenpriester. Ersterer erscheint links, von Bewaffneten und Volke umringt, der Hohepriester rechts in einem Sessel, zu seinen Füssen ein Hund. B. 3.

Paris. Wien, Hofbibl.

* 16. Die Geisselung. Christus, an eine Säule gebunden, wird von drei Schergen gemisshandelt, von denen einer zur Rechten Geissel und Ruthe führt. B. 4.

* 17. Die Dornenkrönung. Mehrere Schergen setzen dem Heilande in ihrer Mitte eine Dornenkrone auf, ein Jude zur Linken reicht ihm ein Rohr dar. B. 5.

* 18. Christus vor Pilatus. Der Landpfleger, in einem Sessel zur Linken, wäscht seine Hände in einem vorgehaltenen Becken; Jesus steht unter vielem Volke vor ihm. B. 6.

* 19. Christus dem Volke dargestellt. Er steht zur Linken, bekleidet mit einem Mantel, dessen Zipfel von Pilatus gehalten wird; Rechts ein Haufen Volkes, das seinen Tod fordert. Bartsch 7.

20. Die Kreuztragung. Christus bewegt sich im Zuge nach der rechten Seite, von einem Henker am Seile fortgezogen. Vorn zur Linken knieet Veronica mit dem Schweisstuche. B. 8.

Hamburg, S. des Autors. London.

21. Die Kreuzigung. Der Heiland am Kreuze erhöht, zur Linken Maria nebst drei heiligen Frauen, rechts Johannes, Magdalena hält den Fuss des Kreuzes umklammert. B. 9.

Berlin. Dresden, Mus. Wien, Erzh. Alb. und Hofbibl.

22. Die Grablegung. Die Jünger bestatten den Leichnam; Johannes, im Vorgrunde auf den Knieen liegend, unterstützt mit der Rechten die schmerzensreiche Maria. B. 10.

Dresden. Wien, Erzh. Albr. und Hofbibl.

* 23. Die Höllenfahrt. Der Heiland auf einem niedergeschmetterten Dämon stehend, hält in der Rechten die Sieges-

68) Die Existenz der Nummern 14, 16 bis 19, 23 und 24 ist sehr fraglich; vermuthlich hat Bartsch bei selbiger nur auf Heinecken's Angabe gefusst.

fahne, und zieht mit der andern die ersten Eltern nebst zwei Patriarchen aus der Unterwelt hervor. B. 11.

*24. Die Auferstehung. Der Heiland tritt aus dem Grabe hervor, dessen Deckel ein Engel abhebt. Mehrere Wächter umgeben das Grab, von denen einer zur Rechten des Vorgrundes erschrocken auffährt. B. 12.

25. *Christi Gefangennahme.*

Er empfängt den Judaskuss, umgeben von Schergen, deren einer ihm eine Schlinge umwirft. Im Vorgrunde liegt eine Laterne, welche Malchus mit der linken Hand aufhebt. Geritzt.
Br. 1. 7. H. 2. 4. Klinkh. 6. — Amsterdam.

26. *Christus dem Volke dargestellt.*

Der Mittler, an eine Säule gebunden, eine Geissel in der Rechten haltend und eine Ruthe in der andern, steht in einer gewölbten Nische, über der eine Tafel mit der Inschrift: ECCE HOMO angebracht ist. Geritzt.
Br. 1. 3. H. 6. 2. Klinkh. 36. — Amsterdam.

27. *Die Kreuztragung.*

Der Heiland unter der Last des Kreuzes zusammensinkend, wird von einem Schergen mit einem Stocke angetrieben; dem Zuge, der sich nach der rechten Seite bewegt, schreitet ein Mann mit einem zusammengerollten Seile auf der Schulter voran. Maria und Johannes folgen. Geritzt.
Br. 7. 3. H. 4. 11. — Amsterdam. Koburg, Herzogl. S.

28. *Die Kreuzigung.*

Christus ist links gewandt, wo Maria und Johannes stehn, zwei heilige Frauen, von denen eine auf den Knieen liegt, befinden sich rechts, im Hintergrunde erscheint Jerusalem. Treffliches Blatt und eines der vollendetsten des Meisters. Geritzt.
Br. 3. 9. H. 5. 9. Klinkh. 8. — Amsterdam.

29. *Ein Crucifix.*

Christus ist nach der linken Seite gerichtet, im Hintergrunde Jerusalem. Geritzt.
Br. 2. 9. H. 4. 7. Klinkh. 7. — Amsterdam.

30. *Die Pieta.*

Der Leichnam des Heilands wird am Fusse des Kreuzes von zwei Engeln unterstützt; ein Rohr mit dem Schwamm ist zur Rechten an das Kreuz gelehnt, über welchem sich eine Tafel mit der Inschrift: INRI befindet. Geritzt.
Br. 2. 8. H. 3. 9. Klinkh. 35. — Amsterdam.

31. *Das Christkind.*

Der kleine Heiland, die Weltkugel in der Rechten, ertheilt den Segen, auf einem Postamente stehend, worin sich ein Schädel

in einer Nische befindet; oben wölbt sich ein gothischer Bogen in Blattschnörkel auslaufend, mit der Inschrift: INRI. Geritzt.

Br. 1. 3. H. 6. 1. Klinkh. 33. — Amsterdam.

32. *Der gute Hirte.*

Christus trägt das Lamm, dessen Kopf nach seiner linken Schulter gerichtet ist. In der Luft ein leerer Spruchzettel. Geritzt.

Br. 3. 1. H. 4. 3. Klinkh. 34. — Amsterdam.

33. *Maria und Johannes mit den Leidenswerkzeugen.*

Letztere sind in einem Schilde heraldisch zu einem Wappen geordnet, das zur Linken von der Mutter Gottes, zur Rechten von Johannes gehalten wird, und statt eines Helmes einen dornengekrönten Christuskopf zeigt, mit Helmdecken aus zerspaltenen und verschlungenen Bandrollen bestehend. Hinten bemerkt man Säule, Hahn, Speer und Rohr, nebst einem Engel mit dem Schweisstuche. Vorzügliches Blatt. Geritzt.

Br. 3. 10. H. 4. 7. Klinkh. 39. — Amsterdam.

34. *Die Dreieinigkeit.*

Der Leichnam des Mittlers, auf dessen Haupte der heilige Geist sich niedergelassen, ruht in den Armen Gott Vaters; links kniet Maria, rechts Johannes, im Hintergrunde viele Engel. Die oberen Winkel des Blatts sind mit gothischem Laubwerk ausgefüllt. Geritzt.

Br. 3. 5. H. 4. 8. Klinkh. 38. — Amsterdam.

35. *Christus und Maria; Köpfe.*

Der Kopf des Heilandes, von vorn gesehen, befindet sich zur Linken, Maria's, etwas links gewandt, zur Rechten, ein Trennungsstrich zwischen beiden. Geritzt.

Br. 4. 3. H. 2. 8. Klinkh. 32. — Amsterdam.

36. *Maria auf einer Rasenbank ruhend.*

Sie hat ein Buch in Händen; rechts im Grase sitzt das Jesuskind, Breitopf und Löffel haltend, vor welchem eine Gruppe von drei Engeln sehr kleiner Proportion erscheint, deren zwei das Gloria etc. singen, vom dritten auf der Orgel begleitet. Rechts von der Bank, die von Planken eingefasst ist, bemerkt man einen jungen Eichbaum mit sorgfältig ausgeführten Blättern und in der Ferne eine Burg auf Felsen an einem See. Gestochen.

Br. 10. 3. H. 7. 9. — Paris.

37. *Die heilige Familie beim Rosenstock.*

Die Mutter Gottes, deren wallendes Haar eine Perlenkrone schmückt, ruht auf einer Quaderbank, das Kind in den Armen, das nach Aepfeln greift, die Joseph ihm zuwirft. Rechts ein blühender Rosenstrauch, und über eine niedrige Mauer hinweg die Aussicht auf eine Stadt an einem Flusse. Geritzt.

Br. 4. 3. H. 5. 3. Klinkh. 14. — Amsterdam.

38. *Die heilige Familie nebst der h. Anna.*

In einer gewölbten Kammer sitzt links auf einer Bank Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse, dem gegenüber die heil. Anna einen Apfel zeigt; Joseph und Joachim erscheinen im Hintergrunde. Fenster und Thür gewähren die Aussicht auf einen See von Gebirge umgeben. Vorzügliches Blatt. Geritzt.

Br. 3. 8. H. 5. 8. Klinkh. 10. — Amsterdam. Hamburg.

39. *Madonna und die h. Anna.*

Maria reicht dem Kinde die linke Brust, zu Füssen der heil. Anna sitzend, die in einem Sessel ruht; der Hintergrund ist durch eine crenelirte Mauer gesperrt. Das Exemplar ist stark mit Plattengrad bedeckt, einen Rembrandtschen Effect hervorbringend.

Br. 2. 9.? H. 3. 2.? Klinkh. 11. — Amsterdam.

40. *Dieselbe Vorstellung.*

Die h. Anna, auf derem Schoosse Maria mit einem Buche und das Jesuskind ruhen, thront in einem gothischen Sessel, an dessen linker Lehne ein Engel die Geige spielt, an deren rechter ein anderer die Laute schlägt. Zwei am Körper befiederte Engel schweben, eine Krone haltend, in der Höhe. Kraftvoll und markig gestochen.

Br. 3. 10. H. 4. 11. — Bologna.

41. *Die Himmelskönigin unter einem Baldachin.*

Sie ist vor einem geblümten Teppich stehend dargestellt; ihr Kopf sehr schön. Gestochen.

Br. 2. 9. H. 4. 6. — London.

42. *Die Himmelskönigin in einer Landschaft.*

Sie trägt das Kind auf dem rechten Arme, das einen Apfel hält; eine Perlenkrone schmückt ihr lang herabfliessendes Haar. In der Höhe schwebt der heilige Geist in einer Wolkenglorie. Geritzt.

Br. 3. 1. H. 5. 8. Klinkh. 13. — Amsterdam.

43. *Die thronende Himmelskönigin.*

Sie reicht dem Kinde die linke Brust, zu jeder Seite von drei Engeln verehrt, unter einem Bogen von gothischem Gezweige. Sehr schön und vollendet. Geritzt.

Br. 2. 10. H. 4. 10.? Klinkh. 12. — Amsterdam.

44. *Die Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend.*

Sie schliesst den kleinen Jesus, der einen Apfel in der Linken hält, liebend in ihre Arme. Geritzt.

Br. 1. 8. H. 3. 6. — Amsterdam.

45. *Dieselbe Vorstellung.*

Maria erscheint hier in einer Flammenglorie; das Jesuskind hat ein Paternoster in Händen. Geritzt.

Br. 1. 11. H. 3. 3. — Amsterdam.

46. *Dieselbe Vorstellung.*

Maria erscheint mit einer Lilienkrone geschmückt, auf dem rechten Arme das Kind haltend, das einen Apfel zum Munde führt, in der linken Hand ein Gebetbuch in einem Beutel. Der Halbmond auf dem sie steht, ruht auf der mit Rasen bedeckten Erde; die sie umgebende Glorie wird äusserlich von Flammen, innen von Sternen gebildet. Sehr kräftig ausgeführt. Geritzt.

Br. 4. 5.? H. 6. 11. — Paris.

47. *St. Christoph.*

Der Heilige trägt das Christkind mit der Weltkugel über das Meer, wo links am Ufer ein Eremit ihn erwartet. Am schilfreichen Strande liegen vorn Muscheln. Sehr ausführlich und von vorzüglicher Wirkung. Geritzt.

Br. 2. 8. H. 4. 7. Klinkh. 23. — Amsterdam.

48. *Dieselbe Vorstellung.*

Aehnliche Composition, doch in entgegengesetzter Richtung, so dass der Eremit rechts erscheint. Vorn am Gestade bemerkt man zur Linken drei Enten. Sehr schön und effectvoll. Geritzt.

Br. 3. 11. H. 6. 2. Klinkh. 24. — Amsterdam.

Gegenseitige Copie von Isr. van Mekenen. B. 90.

49. *St. Georg zu Fusse.*

Der Heilige, in voller Rüstung, tödtet mit dem Schwerte den Drachen, den er bei der Gurgel gefasst, vor dessen Höhle; links erscheint die Prinzessin, sein Pferd haltend, im Hintergrunde eine Burg auf steilem Felsen. Breit behandelt. Geritzt.

Br. 4. 2. H. 5. 2. Klinkh. 25. — Amsterdam.

50. *St. Georg zu Pferde.*

Auf einem bäumenden Pferde, rechts gewandt und vollkommen gerüstet, durchsticht er den Lindwurm mit seinem Speere. Die Königstochter betet im Hintergrunde für den Erfolg seiner Waffen; ein Lamm ruht an ihrer Seite. Geritzt.

Br. 3. 11. H. 5. 6. — Vormals Samml. Buckingham.

51. *St. Johannes der Täufer.*

Er steht in einer Nische, das Lamm auf dem Arme, mit der Rechten auf dasselbe deutend. Geritzt.

Br. 1. 6.? H. 4. 6.? Klinkh. 17. — Amsterdam.

52. *Das Haupt Johannis des Täufers.*

Er ist im Grase liegend dargestellt, etwas der rechten Seite zugewandt. Geritzt.

Br. 1. 10.? H. 2. 0. Klinkh. 63. — Amsterdam.

53. *Derselbe Gegenstand.*

Das Haupt liegt in einer runden Schüssel, die auf einem Kissen ruht. Geritzt.

Br. 3. 3.? H. 3. 2.? Klinkh. 19. — Amsterdam.

54. *St. Johannes der Evangelist.*

Der Heilige ist auf der Insel Pathmos schreibend dargestellt, nach der Rechten gekehrt, während ihm hoch erhoben im Strahlenglanze die Himmelskönigin erscheint. Copie nach M. Schongauer, laut Bartsch No. 55.

Br. 3. 6.? H. 5. 6.? — Bologna.

55. *St. Martin.*

Der Heilige sitzt zu Pferde und zertheilt seinen Mantel mit dem Schwerte, um die Blösse eines Krüppels zu bedecken, der sich zur Rechten befindet. Breit behandelt; sehr schönes Blatt.

Br. 4. 10.? H. 7. 1.? Klinkh. 26. — Amsterdam.

56. *St. Michael.*

Der Erzengel, dessen Kopf rechts gewandt ist, stösst Lucifern in den felsigen Abgrund. Gott Vater erscheint in der Höhe als strahlende Sonne, von einem Engelchor umgeben. Geritzt.

Br. 3. 3. H. 5. 2. Klinkh. 31. — Amsterdam.

57. *St. Paul's Bekehrung.*

Er stürzt mit dem Pferde vor der himmlischen Erscheinung des Heilands, zur Rechten des Blattes. Im Vorgrunde links gewahrt man eine Lache mit Rohrkolben, und entfernt einen einzelnen Baum auf einer Anhöhe. Flüchtig behandelt. Geritzt.

Br. 2. 9. H. 5. 0. Klinkh. 9. — Amsterdam.

58. *St. Paul.*

Auf einer Plinthe stehend, welche ein Engel auf seinen Flügeln trägt, hält der Heilige in der Rechten ein gesenktes Schwert und in der andern ein Buch. Geritzt.

Br. 1. 9.? H. 4. 3.? Klinkh. 18. — Amsterdam.

59. *Die Heiligen Paul der Eremit und Antonius.*

Beide sitzen im Gespräch beisammen vor einer Felsengrotte zur Rechten, deren Eingang durch ein Strohdach geschützt ist, wo ein Rabe mit einem Brode im Schnabel angeflogen kommt, beide zu speisen. Im Vorgrunde quillt Wasser aus einem Troge. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ S. Glänzend gestochen.

Br. 3. 11. H. 5. 11. Heineken, N. Nachr. 2. Fehlt Bartsch. — Dresden, Mus. und Königl. Privatsamml.

60. *St. Quirinus.*

Er steht in voller Rüstung, Mantel und Kappe mit Reiherfedern tragend, einer Fahne in der Rechten, zwischen knieenden Hülfsbedürftigen, zur Linken drei und zwei zur Rechten. An einer Wand derselben Seite sind Votivgeschenke aufgehangen, nämlich Krücken und dergleichen, ein Engel schwebt darüber mit einer Fahne. Unterschrift in vier Zeilen: O Marscale sancte quiry.

martelaer groot — hemelric. Sehr vollendet und glänzend gestochen. Zweifelhaft.

Br. 3. 6. H. 5. 0. — München, Pinakothek.

61. *Die Marter des heiligen Sebastian.*

Der Heilige steht, mit sechs Pfeilen durchbohrt, an einen Pfahl gebunden in einer Maueröffnung. Ausgezeichnetes Blatt. Geritzt.

Br. 1. 7. H. 3. 6. Klinkh. 21. — Amsterdam.

62. *Dieselbe Vorstellung.*

Dem an eine Säule geschlossenen Märtyrer zieht ein zur Rechten befindlicher Scherge einen Pfeil aus der Brust. Der Kaiser Diocletian steht links hinter einer Brüstung als Zuschauer. Geritzt.

Br. 1. 11. H. 3. 11. Klinkh. 20. — Amsterdam.

63. *Dieselbe Vorstellung.*

Ein mit einer Armbrust bewaffneter Henker links, und ein zweiter mit einem Bogen rechts, bereiten sich den Heiligen zu tödten, der an einen Pfahl gebunden ist. Am Boden liegen eine Geissel und ein Pfeil. Geritzt.

Br. 7. 2. H. 4. 9. Klinkh. 22. — Amsterdam.

64. *Der Apostel Simon.*

Stehende Figur, in der Rechten ein Buch, in der andern eine grosse Säge haltend. Gestochen.

Br. 3. 3.? H. 6. 6.? — London.

65. *Sta. Barbara.*

Sie steht neben einem kleinen Thurme, einen Palmenzweig in der Linken. Geritzt.

Br. 3. 0.? H. 4. 8.? Klinkh. 29. — Amsterdam.

66. *Dieselbe Heilige.*

Die Heilige steht in einer Maueröffnung auf einem Sockel, ihre Rechte ruht auf einem kleinen Thurme, die Linke hält eine Palme. Geritzt.

Br. 1. 6. H. 4. 6. Klinkh. 28. — Amsterdam.

67. *Sta. Catharina.*

Gegenstück des vorigen, ähnlich ordonnirt. Die H. führt Schwert und Palme in den Händen, zur Linken erblickt man ein Rad. Geritzt.

Br. 1. 5.? H. 4. 5.? Klinkh. 27. — Amsterdam.

68. *Sta. Dorothea.*

Sie steht bekränzt in einer Landschaft, mit einem Palmenzweige in der Rechten, und empfängt von einem Kinde einen Korb mit Rosen. Geritzt; von besonders zarter Ausführung.

Br. 1. 10. H. 3. 7. Klinkh. 30. — Amsterdam.

69. *Sta. Dorothea.*

In der Linken eine Rose, nimmt sie mit der andern ihr Ge-Gewand auf, in einer leicht angedeuteten Gebirgslandschaft stehend. Ueber ihrem Kopfe schwebt ein Zettel mit der Inschrift: S. DOROTHEA. Gestochen; eine frühe Arbeit.

Br. 2. 11. H. 4. 8. — Bologna.

70. *Sta. Magdalena.*

Die H., in ein Damast-Gewand mit halben befranzten Aermeln über einem weiten Hemde gekleidet, ist der rechten Seite zugewandt, und trägt ein Salbengefäss in Händen. Gestochen.

Br. 4. 0.? H. 7. 6.? Bartsch X. 29. 54. — Wien, Hofbibl.

71. *Die Himmelfahrt der heil. Magdalena.*

Vier Engel tragen die Heilige aus der Einöde, in der sie Busse that, empor gen Himmel; ein langes Haupthaar verhüllt ihren ganzen Körper. Leicht ausgeführt; geritzt.

Br. 5. 0.? H. 7. 2.? Klinkh. 15. — Amsterdam.

72. *Dieselbe Vorstellung.*

Die Heilige wird von vier Engeln emporgehoben, von denen zwei noch die Erde berühren; an den Seiten Bäume und Felsen, oben ein Bogen von gothischem Gezweige. Geritzt.

Br. 3. 3. H. 4. 6. Klinkh. 16. — Amsterdam.

73. *Sta. Martha.*

Mit lang herabwallendem Gewande und Kopftuche bekleidet, trägt sie in der Rechten eine Schüssel mit Brod und Trauben, in der Linken eine Weinkanne. Gestochen.

Br. 8. 0. H. 5. 3. Bartsch X. 50. 55. — London. Wien, Hofbibl.

74. *Ein Jüngling wird vom Tode überrascht.*

Ein nach der Mode gekleideter Cavalier mit wallendem Haar, kurzem Mäntelchen und Schnabelschuhen, kreuzt mit Resignation die Arme über der Brust, indem der Tod in Gestalt eines hageren Alten die Rechte auf seine Schultern legt. Zu seinen Füssen bemerkt man eine Schlange und rechts im Vorgrunde eine grosse Kröte. Geritzt; von äusserster Vollendung.

Br. 3. 2. H. 5. 3. Klinkh. 46. — Amsterdam. Wien, Hofbibl.

75. *Der Mann auf einem Einhorn reitend.*

Ein Wilder mit langem bekränzten Haar, ganz in Federn gekleidet, sprengt auf einem Einhorn galoppirend der linken Seite zu. Geritzt.

Br. 3. 1. H. 3. 5. Klinkh. 54. — Amsterdam.

76. *Das Weib auf einem Hirsche reitend.*

Gegenstück des Vorigen. Eine nackende wilde Frau mit zwei Kindern in den Armen, sprengt auf einem Hirsche gegen die rechte Seite. Geritzt.

Br. 2. 10. H. 3. 11. Klinkh. 53. — Amsterdam.

77. *Der Falkenjäger zu Pferde.*

Von fünf Cavalieren zu Pferde führen vier jeder eine Dame hinter sich, der fünfte trägt zwei Falken auf der Faust; sie reiten nach der rechten Seite zu und haben drei Hunde bei sich. Links zeigt sich Gebirgsferne und ein flüchtiger Hirsch. Ein schönes, sehr delicat ausgeführtes Blatt. Geritzt.

Br. 3. 6. H. 4. 8. Klinkh 44. — Amsterdam. Berlin.

Copie von Isr. v. Mekenen, siehe Bartsch (nach Heineken) No. 168, im Anhange.

78. *Die Falkenjäger zu Fuss.*

Zwei Cavaliere, Arm in Arm gehend; der zur Rechten mit langem, bekränztem Haar trägt einen Falken auf der Hand und führt zwei Hunde am Leitseil, der Andere hält einen Stab in der Hand; neben ihm erscheint ein dritter Hund. Schönes Blatt von sehr zarter Ausführung. Geritzt.

Br. 2. 8.? H 4. 7.? Klinkh. 49. — Amsterdam.

79. *Die Hirschjagd.*

Ein Jäger zu Pferde hat eine Koppel Hunde am Leitseil, ein anderer, ebenfalls zu Pferde, links, stösst in sein Horn, ein dritter führt einen grossen Jagdspiess. Im Hintergrunde erblickt man einen Hirsch und ein Reh am Eingang eines Waldes, von Hunden verfolgt. Rechts neben einem Teiche mit Röhricht springt ein Hase auf. Vorzügliches Blatt von reicher Composition. Geritzt.

Br. 6. 5. H. 3. 6. Klinkh. 43. — Amsterdam.

80. *Die Kartenlegerin.*

Eine junge Dame im Grase sitzend, umgeben von drei Cavalieren, legt Karten und hat so eben in ihrem Schoosse Eicheldaus aufgeschlagen; auf der Schleppe ihres Kleides ruht ein Schoosshündchen. Zur Rechten sitzt noch ein Herr mit einem Jagdhunde an der Leine; ein kahlköpfiger Alter steht im Hintergrunde, dem Spiel zuschauend. Links, in einiger Entfernung, reitet ein Herr, der eine Dame mit sich führt, auf ein Gehölz zu, von einem Hunde gefolgt. Hauptblatt, von trefflicher Composition und vollendeter Ausführung. Geritzt.

Br. 4. 5. H. 4. 9. Klinkh. 45. — Amsterdam.

81. *Zwei Klosterbrüder.*

Sie sitzen einander gegenüber auf dem Estrich ihrer Zelle, der zur Rechten lieset aus einem Buche vor; den obern Theil des Blattes erfüllen zwei leere Spruchbänder. Geritzt.

Br. 2. 11. H. 3. 6.? Klinkh. 41. — Amsterdam.

82. *Zwei Klosterfrauen.*

Gegenstück des vorigen. Beide sitzen verhüllt auf der platten Erde einer Kammer, eine ein Gebetbuch, die andere einen Rosen-

kranz in Händen. Links ein Alkoven am Fenster; zwei Spruchzettel wie oben. Geritzt.

Br. 2. 11. H. 3. 8. Klinkh. 40. — Amsterdam.

83. *Zwei Bewaffnete.*

Neben einer kleinen Lache mit blühendem Schwertel und Rohrkolben, verweilen zwei bewaffnete Männer, Kopfbünde mit Federn tragend. Der Vordere von beiden wird von hinten gesehen und führt einen Hund an der Leine. Sehr schönes Blatt. Geritzt.

Br. 3. 4. H. 4. 8. Klinkh. 48. — Amsterdam.

84. *Ein Bauernturnier.*

Zwei haarige Männer von wildem Aussehn zu Pferde und so wie diese in zerschlitzte Decken gehüllt, rennen mit entwurzelten Baumstämmen, statt der Speere, gegen einander an; der links trägt als Helm ein Bund Rüben auf dem Kopfe, sein Gegner, den ein Hündchen begleitet, ein Bund Knoblauch. Geritzt.

Br. 7. 1. H. 4. 7. Klinkh. 73. — Amsterdam. Hamburg.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen, mit Auslassung des Hündchens. B. 200.

85. *Der Hungar zu Pferde.*

Seine Bekleidung besteht in einem Talar mit langen herabhängenden Aermeln und Kopfbund, die Bewaffnung in einem Schwert, nebst Pfeil und Bogen in einem Köcher. Das Pferd, rechts gewandt, hat am Sattel eine kleine Pauke befestigt. [69]) Zur Seite gewahrt man Bäume, hinten eine Stadt und eine Burg auf einem Felsen. Geritzt.

Br. 4. 1. H. 5. 2. Bartsch X. 52. — Amsterdam. Koburg. London. Wien, Erzh. Albr. — Nachgebildet in Ottley, a collection of facsimiles etc.

86. *Zwei Liebende im Gespräch.*

Ein Mädchen mit einem Hündchen im Arme und ein Jüngling sitzen auf einer Bank vertraulich beisammen; neben ihr steht ein Blumentopf und ein Kühlfass mit Flasche und Bücher zur Linken des Vorgrundes. Unten in der Mitte befindet sich das Zeichen b x S. Spröder Stich.

Br. 4. 0. H. 6. 2. Bartsch 21. — Berlin. Frankfurt, S. Städel. Genua, S. Durazzo. London. Wien, Erzh. Albr.

Copie von Isr. v. Mekenen, Bartsch 181.

Desgl. von Wenzel v. Olmütz, Bartsch 48.

---

69) Diese Eigenthümlichkeit wird schon von gleichzeitigen Schriftstellern erwähnt. Von den Gesandten des Ladislaus, Königs von Hungarn, welche im Jahre 1457 bei Carl VII. um die Hand seiner Tochter Magdalena anhielten, berichtet die Chronique de Lorraine:

„Ils estoient noblement vestus, et avoient des tambourins „comme gros chandrons sur les chevaux; ils frappoient dessus „en se rejouissant tous, et au son des tambourins dansèrent „les chevaux.“

Gegenseitige Copie von Pellegrino de Cesena.
Br. 0. 8. H. 1. 6. Niello, vormals in der Samml. des Dr. Wellesley zu Oxford; fehlt Duchesne.

87. *Dieselbe Composition.*

Eine Wiederholung von der Gegenseite. Geritzt.
Br. 3. 11. H. 6. 3. — Paris.

88. *Jüngling und Mädchen auf einem Pferde reitend.*

Er trägt einen Kranz im Haar, sie ein Hütchen; in vollem Galopp geht es nach der Linken zu, auf offener Haide. Unten in der Mitte das Zeichen b x g.
Br. 5. 4.? H. 6. 0.? Bartsch 13. — Bologna. Dresden. Wien, Hofbibl.

89. *Jüngling und Mädchen beim Kartenspiel.*

Er rechts, sie links, spielen an einem Tische; die Rasenbank, auf der sie sitzen, ist mit Brettern eingefasst und hinten von einer niedrigen Mauer umgeben. Vorn steht ein Kühlfass mit Weinkanne und Becher. Runde Vorstellung, wo unten das Zeichen b x g befindlich. Gestochen.
Im Quadr. 3. 6., die Vorstellung 3. 3. Diam. Fehlt Bartsch. — München.

90. *Ein musicirendes Paar.*

Gegenstück des Vorigen. Ein Jüngling zur Linken begleitet auf der Zither eine Dame, die, an einem runden Tische sitzend, das Hackbrett schlägt. Unten das Zeichen b x g.
Von gleicher Grösse und Form. Bartsch 19. — Oxford, Bodleiana.

91. *Jüngling und Mädchen am Springbrunnen.*

Sie sitzen im Grase und er, dessen Haar ein Kranz schmückt, hält sie umfangen. Ein Teller mit Kirschen steht auf dem Rande eines nahen Brunnens, über dessen abfliessendes Wasser ein Steg führt, neben dem ein Paar Holzschuhe liegt; man bemerkt noch zur Linken eine Laute und hinten einen niedrigen geflochtenen Zaun. Gestochen; eine Anfangsarbeit.
Rund, Diam. 3. 4. Bartsch X. 47. 17. — Paris. Wien, Hofbibl.

92. *Jüngling und Mädchen an einem Tische stehend.*

Gegenstück des Vorigen, von gleicher Form und Grösse. An einem runden Tische, wo ein Teller mit Kirschen auf einer Serviette steht, empfängt eine Dame von einem Herrn mit kurzem Mantel und Degen einen Becher Weines. Rechts steht ein Kühlfass mit einer Kanne; eine niedrige Mauer umgiebt den Platz. Unten das Zeichen b x g. Fein und spröde gestochen.
Heineken 15. Fehlt Bartsch. — Paris.

93. *Der Greis freiet um das Mädchen.*

Er befindet sich zur Rechten, einen Geldsack im Arme, auf den das Mädchen die Hand legt; Halbfiguren. Oben zwei leere Spruchbänder. Geritzt.
Br. 3. 5. H. 3. 8.? Klinkh. 57. — Amsterdam.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen. Bartsch 170.

94. *Die Alte freiet um den Jüngling.*

Gegenstück des Vorigen. Hier trägt sie, rechts stehend, den Geldsack, mit dem er sich in Berührung zu setzen sucht. Oben zwei leere Spruchbänder. Geritzt.

Br. 3. 7. H. 4. 7. Klinkh. 56. — Amsterdam.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen. Bartsch 169.

95. *Ein bekränztes Brautpaar.*

Beide in fliegenden Haaren erscheinen hinter einer Brüstung; sie hält seinen linken Arm gefasst und in der Linken einen Blüthenzweig. Halbfiguren. Unten in der Mitte das Zeichen b x g. Gestochen.

Br. 5. 1. H. 5. 8. Heineken 19. Fehlt Bartsch. — Bologna.

96. *Der Freier um zwei Mädchen.*

Ein Jüngling auf einem dreibeinigen Schemel und zwei Mädchen auf einer Bank etwas hinter ihm; das zu seiner Linken umfasst ihn zärtlich und hält ihm einen Zettel vor Augen, der einer Eheverschreibung gleicht und ihn stutzig macht, während er dem andern Mädchen heimlich die Hand drückt. Vorzügliches Blatt. Geritzt.

Br. 3. 0.? H. 3. 5.? Klinkh. 47. — Amsterdam.

97. *Ein Mädchen reitet auf einem Greise.*

Auf des Alten Rücken sitzend, der auf allen Vieren kriecht, lenkt sie ihn mittelst eines Zügels und treibt ihn an mit der Peitsche in ihrer Linken; Anekdote, die von Aristoteles und Alexanders Geliebten erzählt wird. Hinter einer niedrigen Mauer erblickt man zwei Zuschauer. Von trefflicher Ausführung. Geritzt.

Rund 5. 10.? Bartsch X. 51. 26. Amsterdam. Koburg. Wien, Hofbibl.

98. *Marcolf und Polikana.*

Der Narr, durch eine Schelle am Aermel bezeichnet, hat in der Rechten einen Topf und in der andern einen Löffel, sein Weib einen Napf in der Linken und vor sich ein halbes Brod. Halbfiguren hinter einer Brüstung: an jeder Seite ein spitzbogenartig in Laubwerk ausgehender Stamm. In der Marge das Zeichen b x g. Vorzüglicher Stich.

Br. 5. 11. H. 6. 10., inbegriffen 0. 8. Marge. Heineken 3. Fehlt Bartsch. — Genua. Oxford. Wien, Hofbibl.

99. *Die Alte im Korbe.*

Sie sitzt in einem grossen Korbe, den ein zerlumpter Mann zur Linken mit Anstrengung an einem Seile fortschleppt, und treibt ihn an mit geballter Faust. Unten in der Mitte bezeichnet b x g. Gestochen.

Br. 5. 1. H. 3. 6. Heineken 5. Fehlt Bartsch. — Bologna. Dresden. Oxford.

100. *Die Alte im Schiebkarren.*

Sie trägt einen Strohhut auf dem Kopfe und eine Feldflasche nebst einem dürren Zweige in den Händen, und wird in einem dreirädrigen Karren von einem Manne nach der linken Seite bewegt. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g. Gestochen.

Br. 5. 10. H. 3. 8. Heineken 8. Fehlt Bartsch. — Dresden. Bologna. Oxford. Copie in Ottley, a collection of facsimiles etc.

101. *Der tanzende Narr und die Alte.*

Ein zerlumpter Alter mit Schellen am Kragen, an dessen Gürtel ein Korb mit einer Gans befestigt ist, zieht hüpfend ein altes Weib mit sich fort, die sich auf eine Krücke in der Rechten stützt. Ueber ihnen befinden sich zwei verschlungene leere Spruchbänder. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g. Mit ziemlicher Freiheit breit gestochen.

Br. 7. 10. H. 6. 7. Heineken 25. Fehlt Bartsch. — Bologna.

102. *Ein Narr die Zither schlagend und eine Alte.*

Ein Alter mit Schellenkappe und Zatteln am Gürtel, schlägt die Zither vor einer alten Frau, die in der Rechten einen Topf und in der andern einen Löffel trägt. Unten nach der Rechten zu das Zeichen b ∝ g. Spröder Stich.

Br. 2. 2. H. 3. 1. Heineken 22. Fehlt Bartsch. — Bologna. Oxford. Wolffsegg, Fürstl. S.

103. *Ein Bauer und eine Alte mit einem Geldsacke.*

Sie reden mit einander, die Frau auf eine Krücke gestützt; er, der einen kurzen Säbel an der rechten Seite führt, betastet beiläufig einen Geldbeutel an ihrem Gürtel. Gestochen.

Br. 2. 2. H. 3. 1. Bryan, Dictionary, ed. Stanley. Nach diesem Schriftsteller unten rechts das Zeichen b ∝ g.

104. *Der Trunkenbold und sein Weib.*

Er hat sie umhalset und bewegt sich mit ihr der rechten Seite zu. Gestochen, eine frühere Arbeit.

Br. 2. 5. H. 4. 3. Bartsch X. 50. 24. — Wien, Hofbibl.

105. *Der Eierbauer und die Entenfrau.*

Der Mann in sehr zerlumptem Aufzuge, mit Kopfbund, trägt ein Schwert, einen Korb Eier und auf dem Rücken einen Sack; die Frau einen Korb mit Enten auf dem Kopfe, beide nach der linken Seite gehend. Oben im Blatte zwei verschlungene leere Spruchbänder. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g. Gestochen; vorzügliches Blatt.

Br. 4. 4. H. 6. 11. Heineken 20. Fehlt Bartsch. — Bologna.

106. *Der Eierbauer und die Gänsefrau.*

Ein Bauer, einen Korb mit Eiern an einem Kolben auf der Schulter tragend, schreitet nach der Linken zu, gefolgt von einer

Frau mit einer lebenden Gans im Arme. Unten nach der Rechten das Zeichen b ∝ S.

Br. 2. 2. H. 3. 1. Heineken 21. Fehlt Bartsch. — Bologna.

Copie von Wenzel v. Olmütz. Bartsch 46.

107. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Composition, von der Gegenseite. Geritzt.

Br. 2. 0. H. 2. 10. Klinkh. 50. — Amsterdam.

108. *Der Krüppel und die Brodfrau.*

Ein Bauer mit Stelzfuss, einen Kolben in der Rechten, einen Krug in der andern, humpelt sich mühsam fort der linken Seite zu, eine Alte mit einem grossen Korbe Semmeln auf dem Rücken folgt, gestützt auf ihn. Das Zeichen b ∝ S befindet sich unten in der Mitte des Blattes. Gestochen.

Br. 2. 10. H. 3. 2. Heineken 24. Fehlt Bartsch. — Bologna. München.

109. *Ein Bettelweib misshandelt ihren Mann.*

Auf dreibeinigem Schemel sitzend, schlägt sie mit einem Worken in der Rechten auf den Mann los, der in zerlumpter Kleidung links auf der Erde hockt und Garn weift. Gestochen.

Br. 2. 11. H. 3. 1. Heineken 26. Fehlt Bartsch. — Bologna.

110. *Dieselbe Composition.*

Obige Handlung von der Gegenseite dargestellt. Der Worken ist mit einem gothischen A bezeichnet. Oben im Blatte befinden sich zwei leere Spruchbänder. Gestochen und mit der Nadel beendigt. Zweifelhaft.

Quadr. 3. 5. Bartsch X. 48. 19. — Wien, Erh. Albr.

111. *Der Bogenschütze mit den Seinigen.*

Ein Mann mit spitzem Hute, einen Bogen in der Linken, einen Knaben an der andern Hand, von einer Frau mit einem Kinde auf dem Rücken gefolgt. Beide links gehend. Spröder Stich.

Br. 2. 2. H. 3. 2. Heineken 23 und nach ihm mit dem Zeichen b ∝ S versehen. Fehlt Bartsch. — Bologna.

112. *Dieselbe Composition.*

Wiederholung von der Gegenseite. Geritzt.

Br. 2. 3. H. 3. 0. Klinkh. 51. — Amsterdam.

113. *Ein Dudelsackpfeifer.*

Er sitzt, mit einer Mönchskutte bekleidet, auf einem Steine, den kahlen Kopf nach rechts gewandt. Geritzt.

Br. 1. 11.? H. 2. 11.? Klinkh. 52. — Amsterdam.

114. *Ein Wandersmann mit Kapuze.*

Der Mann ist von hinten gesehen, mit rechts gewandtem Kopfe, der nebst den Schultern von einer Kapuze bedeckt wird; er trägt einen Stab unterm rechten Arme und eine Feldflasche auf dem Rücken. Gestochen.

Br. 3. 4. H. 5. 9. — London. München.

115. *Zwei ringende Hirten.*

Sie versuchen ihre Kräfte an einander; der eine hat links Knittel und Mütze abgelegt, der andere rechts unter einer Felswand Mantel und Schäferstab. Geritzt.

Br. 2. 6.? H. 2. 10.? Klinkh. 1. — Amsterdam.
Ein vorzügliches Facsimile enthält Wilson's Catalog p. 85.

* 116. *Zwei Carricaturköpfe.*

Die grotesken Köpfe eines Greises und einer Alten. Mit dem Zeichen b ∝ 8.

Querformat. In Strutt's Dictionnary angeführt; etwa unsere No. 98.?

117. *Zwei Köpfe übereinander gestellt.*

Oben ein Kindskopf nach der Rechten gewandt, unten ein Mannskopf mit langem Haar nach der Gegenseite gerichtet.

Br. 1. 1.? H. 3. 1.? Klinkh. 55. — Amsterdam.

118. *Der Kopf eines Greises.*

Dieser Kopf, merkwürdig, weil er den stehenden Typus alter Mannsköpfe in des Meisters Gemälden zeigt, ist mit einem Barte versehen und nach der rechten Seite gewandt. Geritzt.

Br. 1. 8.? H. 2. 1.? Klinkh. 33. — Amsterdam.

119. *Ein ähnlicher Gegenstand.*

Ein alter Kopf mit gelocktem Haar und langem Barte, rechts sehend, dessen Stirn mit einem Tuche umwunden ist. Geritzt.

Br. 2. 7. H. 1. 10. Klinkh. 61. — Amsterdam.

120. *Der Mann mit der Blume.*

Halbfigur; Profil, links gewandt. Er trägt eine Kappe auf dem Kopfe, woran ein geflochtener Zopf mit Quaste hängt und riecht an einer Blume in seiner Rechten. Wahrscheinlich nach M. Schongauer's Zeichnung gestochen.

Br. 3. 7. H. 5. 4., mit abgestumpften Ecken. — Bologna.

121. *Bildniss eines bejahrten Greises.*

Brustbild ohne Bart, von vorn gesehen, in einer gewölbten Kammer hinter einer Brüstung dargestellt. Er trägt einen Bund auf dem Kopfe, dessen Zipfel auf die rechte Schulter herabfällt, und unter seinem weiten Gewande ein Wamms mit Knöpfen. Auf der Brüstung befindet sich das Zeichen W‡B Gestochen.

Br. 3. 4. H. 5. 0. Duchesne, Voyage d'un Iconophile p. 87, der irrig das Bild einer alten Frau darin erkennt. — Hamburg.

122. *Bildniss einer Dame mit Kopfbund.*

Gegenstück des Vorigen. Brustbild, etwas links gerichtet, in gewölbter Kammer, hinter einer Brüstung sichtbar. Das Kleid ist mit Pelzwerk gefüttert; von der Kopfbedeckung fällt ein Zipfel auf die linke Schulter herab. Gestochen.

Br. 3. 2.? H. 4. 5.? — Berlin.

123. *Bildniss eines Mannes von Stande.*

Brustbild, etwas rechts gewandt, hinter einer Brüstung in gewölbter Kammer, wo rechts ein Fenster mit der Aussicht auf eine felsige Landschaft; der Kopf ist mit einem Bunde bekleidet, der Rockkragen von gewässertem Atlas. Von schöner Vollendung. Geritzt.

Br. 3. 5. H. 4. 8. — Basel, Museum. Ein minder bearbeiteter, mit der Feder retouchirter Probedruck, Paris.

124. *Bildniss einer reich geschmückten Dame.*

Gegenstück des Vorigen. Brustbild, etwas links gewendet, in gewölbter Kammer hinter einer Brüstung, wo links ein Fenster die Aussicht auf eine Landschaft mit einer Warte gewährt. Ihr Brokatkleid ist eng anschliessend, das Haar in Flechten zurückgebunden und mit einer Troddelhaube bedeckt, woran über der Stirn ein Kleinod mit einem Juwel befestigt ist. An der Brüstung ist das nebenstehende Zeichen von No. 121 angebracht. Gestochen. Vorzüglich schönes Blatt.

Br. 3. 4. H. 5. 0. Cat. Wilson, p. 105. — Hamburg.

125. *Ein Knabe mit einem Falken.*

Ein nacktes Knäblein im Grase stehend, rechts gewandt, trägt auf seiner mit einem Handschuh bekleideten rechten Faust einen Falken, dessen Kappe es in der Linken hält. Oben ein vielfach verschlungener leerer Spruchzettel. Gestochen.

Br. 1. 1. H. 2. 10. — Dresden.

126. *Ein Kindlein mit einem Apfel.*

Nackend im Grase sitzend, von vorn gesehen und auf dem rechten Knie und Arme ruhend, reicht es einen Apfel dar. Geritzt.

Br. 1. 8.? H. 1. 9. Klinkh. 59. — Amsterdam.

127. *Das Kind im Bade.*

Es sitzt in einer kleinen Wanne mit einem Löffel in der Hand; zu seiner Rechten steht ein Topf auf einem dreibeinigen Schemel, daneben liegt ein Apfel. Unten in der Mitte das Zeichen b x g.

Br. 2. 6. H. 2. 10. Bartsch 15. — Wien, Hofbibl.

128. *Ein sitzendes Kind.*

Im Grase sitzend, unbekleidet, hält es mit beiden Händen den rechten Fuss. Unten in der Mitte das Zeichen b x g. Gestochen.

Br. 2. 5. H. 2. 9. Bartsch 16. — Wien, Hofbibl.

129. *Ein Kind mit einem Napfe.*

Nackend auf einem Rasen sitzend, greift es mit beiden Händen nach einem rechts stehenden Breinapfe; vorn liegt ein Löffel. Unten in der Mitte das Zeichen b x g. Gestochen. Im Rund.

Br. 2. 4. H. 2. 9. Diam. der Vorstellung 2. 4. Bartsch 18. — Wien, Hofbibl.

130. *Zwei nackte Kindlein im Grase.*

Das zur Rechten sitzende legt seine rechte Hand auf das rechte Knie, den Fuss mit der Linken haltend, das andere schlägt über nach vorn, wo in der Mitte ein Apfel liegt; darunter das Zeichen b ∝ g. Gestochen. Dieses Blatt bildet mit 132, 133 und 134 eine Folge.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch.

131. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Composition von der Gegenseite. Geritzt.

Br. 2. 7. H. 1. 11.? Klinkh. 60. — Amsterdam.

132. *Aehnliche Vorstellung.*

Das zur Linken sitzende Kind ist rechts gewandt, den linken Fuss haltend, das zweite cülbütirt nach hinten und schaut durch die Beine. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g. Gestochen.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch. — Dresden. München.

133. *Aehnliche Vorstellung.*

Das Kind zur Rechten, von hinten gesehen, kniet und sieht sich nach dem andern um, das auf dem Rücken liegt. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g. Gestochen.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch. — Dresden.

134. *Aehnliche Vorstellung.*

Zwei Kinder mit einander ringend, von denen das vordere auf dem linken Knie und der rechten Hand ruht, die andere emporhaltend. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch. — Dresden.

135. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Composition von der Gegenseite dargestellt. Geritzt.

Br. 2. 4.? H. 2. 8.? Klinkh. 58. — Amsterdam.

136. *Eine Spielkarte mit Figuren von Kindern.*

Eilf vorstehenden Blättern entlehnte Kinderfiguren sind hier zu der Zahlkarte Zehn vereinigt, wobei eine Gruppe von zweien für ein Auge gerechnet worden. Nachlässiger Stich. Zweifelhaft.

Br. 3. 9. H. 5. 6. Bartsch X. 100. 6. — Wien, Erzh. Albr.

137. *Ein Hund.*

Ein sitzender Bullenbeisser, der mit dem linken Hinterbein sein Ohr kratzt. Frei und kräftig ausgeführt. Geritzt.

Br. 4. 2.? H. 4. 1.? Klinkh. 72. — Amsterdam.

138. *Ein leeres Wappenschild von einem Bauern gehalten.*

Der Mann ist sitzend dargestellt und hält den Schild mit der Linken. Im Rund. Geritzt.

Diam. 2. 11. Klinkh. 68. — Amsterdam.

139. *Ein dergleichen von einer Bauerfrau gehalten.*

Gegenstück des Vorigen. Sie ist links gewandt, mit Spinnen beschäftigt und der Schild ruht in ihrem Schoosse. Im Rund. Geritzt.

Diam. 2. 11. Klinkh. 67. — Amsterdam.

140. *Ein leeres Wappenschild von einem Bauern gehalten.*

Er sitzt mit dem Schilde zwischen den Beinen, rechts gewandt, seine Brust kratzend, in der Rechten eine Knoblauchzwiebel. Unten in der Mitte das Zeichen b⍺S. Im Rund. Gestochen.

Quadr. 3. 4. Heineken 8. Bartsch 17. — Bologna. Dresden. Frankfurt. Genua. Paris. Wien, Hofbibl.

141. *Ein dergleichen von einem Bauerweibe gehalten.*

Gegenstück des vorigen. Sie ist in sitzender Stellung, links gewandt und kratzt sich am linken Beine. Unten das Zeichen b⍺S. Im Rund. Gestochen.

Quadr. 3. 4. Heineken 10. Fehlt Bartsch. — Bologna. Frankfurt.

142. *Ein dergleichen von einem Manne mit spitzem Hute gehalten.*

Er sitzt, der Rechten zugewandt, in einen Mantel gehüllt; vorn liegt ein Streithammer. Unten in der Mitte das Zeichen b⍺S. Gestochen.

Br. 2. 11.? H. 4. 0. Bartsch 14. — Hamburg. Wien, Erzh. Albr. und Hofbibl.

143. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Vorstellung von der Gegenseite, mit veränderter Form des Schildes. Geritzt.

Br. 2. 11.? H. 3. 5.? Bartsch X. 46. 16. — Amsterdam. Berlin. Wien, Hofbibl.

144. *Ein leeres Wappenschild von einer alten Frau gehalten.*

Sie ist nach der Rechten gewandt und haspelt Garn. Der Helm über dem Schilde trägt als Cimier einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Geritzt.

Br. 2. 10. H. 4. 8. Klinkh. 69. — Amsterdam.

145. *Ein dergleichen von einem jungen Weibe gehalten.*

Sie ist links gewandt, mit einem Kopfbunde bedeckt und hält zwei Kinder in den Armen. Unten in der Mitte das Zeichen b⍺S. Sehr geistreich gestochen.

Br. 2. 11. H. 3. 7. zufolge Heineken 6. Fehlt Bartsch. — Bologna. Dresden. Genua. Paris.

146. *Das Wappen mit der Sichel.*

Es wird von einer Bauerfrau gehalten, die zur Rechten steht und den Kopf mit einem leeren Wäschkorbe bedeckt hat. Sehr geistreich und meisterlich ausgeführt. Im Rund. Geritzt.

Quadr. 3. 4. Klinkh. 65. — Amsterdam.

147. *Wappen mit zwei Kämpfern.*

Das Schild ist getheilt und enthält in jedem Felde einen kampfbereiten Mann; als Helmzier dient ein auf dem Kopfe stehender Bauer. Am Fusse erscheint zu jeder Seite ein Bauer in überschlagender Stellung. Oben gothisches Laubwerk. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 5. 0. Klinkh. 70. — Amsterdam.

148. *Wappen mit einem auf dem Kopfe stehenden Bauern.*

Als Helmzier erscheint ein niederhockender Mann mit einem Rocken in der Linken, dessen Rücken eine spinnende Alte besteigt. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 5. 2. Klinkh. 71. — Amsterdam. Koburg. London.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen. Bartsch 194.

Copie eines Ungenannten mit der Ueberschrift: Amor vincit omnia. Mittelmässiger Stich, um 1550.

Br. 3. 4. H. 5. 0.

149. *Wappen mit der Chiffre A. N.*

Eine junge Dame in schwäbischer Nationaltracht hält in der Linken einen Schild auf dem Schoosse, bezeichnet A. N., und einen Helm mit gezattelter Decke, dessen Schmuck eine Eule ist. Ueber ihr ein verschlungener leerer Spruchzettel. Sehr schönes Blatt. Geritzt.

Br. 3. 11. H. 4. 7. Klinkh. 64. — Amsterdam. Dresden. London.

150. *Wappen mit drei Rüben.*

Es ist mit einem Helm gekrönt, der mit einem Bunde Rüben geziert ist. Als Schildhalterin steht zur Rechten eine junge Dame, nach der Mode gekleidet. Sehr schön und von Rembrandt'scher Wirkung. Geritzt.

Br. 2. 11. H. 3. 6. — Berlin. Dresden.

151. *Wappen der Frankfurter Patrizierfamilie Knoblauch.*

Ein Schild mit drei Knoblauchzwiebeln, dessen Helm ein gleiches Cimier trägt, wird von einem Cavalier mit der Linken gehalten, der ein Hündchen an sich lockt. Geritzt.

Br. 2. 11.? H. 3. 6.? Klinkh. 33. — Amsterdam.

152. *Wappen der Frankfurter Patrizierfamilien Rohrbach und Holzhausen.*

Zwei Wappenschilde, nebeneinanderstehend; das erstgenannte, worin zwei Mannsarme zwei Glieder einer schweren Kette emporhalten, die als Helmzier sich wiederholen, wird von einem Cavalier, das andere, mit drei Rosen, von einer gegenüberstehenden Dame unterstützt. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ 8. Gestochen.

Br. 3. 5. H. 3. 6. Fehlt Bartsch. — Bologna. — Neuere Abdrücke sind nicht selten, indem die Platte erst vor Kurzem im Holzhausen'schen Archiv aufgefunden worden ist.

153. *Eine Laubverzierung.*

Blattschnörkel, von der unteren linken Ecke ausgehend. Gestochen.

Br. 3. 2. H. 4. 4. Fehlt Bartsch. — Amsterdam.

154. *Eine Laubverzierung mit Ranken.*

Der Schnörkel geht von der unteren linken Ecke aus, nach unten in dünne Ranken verlaufend. Unten in der Mitte das Zeichen b ✕ S. Gestochen.

Br. 2. 11. H. 4. 4. Fehlt Bartsch. — London.

155. *Desgleichen, mit einem Vogel im Neste.*

Die Blattverzierung geht von der untern rechten Ecke aus, man bemerkt darin unten zur Linken einen Vogel, sein Junges ätzend. Unten in der Mitte das Zeichen [Zeichen]. Derb gestochen. Zweifelhaft.

Br. 3. 7. H. 4. 7. — München.

156. *Desgleichen, mit zwei Vögeln.*

In drei Zweigen von der unteren linken Ecke ausgehend. Unten in der Mitte das Zeichen b ✕ S. Gestochen.

Br. 3. 6. H. 4. 6. Bryan l. c. — Hamburg.

157. *Desgleichen, mit drei Vögeln.*

Ein Distelzweig von der unteren linken Ecke ausgehend; mit drei Vögeln, von denen oben zwei nach Blüthen picken. Gestochen.

Br. 5. 11. H. 4. 3. — Amsterdam.

Dessen verkleinerte Copie. Br. 5. 3. H. 3. 9. — Ebendaselbst.

158. *Desgleichen, mit einem wilden Manne.*

Der Schnörkel geht von der untern rechten Ecke aus; ein Wilder, mit einer Ente in der Hand, klimmt in demselben empor. Unten in der Mitte das Zeichen b ✕ S. Kräftig und schön gestochen.

Br. 3. 5. H. 4. 5. Heineken 17. Fehlt Bartsch. — Berlin. Oxford. Paris.

Nachstehende Blätter, von verschiedenen Urhebern, sind nicht zum Werke des Meisters zu zählen. 70)

1. Der Leichnam des Erlösers, in den Armen des Vaters, wird von einem Engel beweint. In einer Laubumfassung. Rund,

---

70) Es ist nicht zu übersehen, dass alle hier angeführten Blätter in Grabstichelarbeiten bestehen, also schon dadurch sich wesentlich von denen der Amsterdamer Folge, auf welche sie bezogen werden, unterscheiden, die ohne Ausnahme mit der Nadel ausgeführt sind.

Diam. 3. 4. Klinkh. 37. Amsterdam. — Ein gestochenes Blatt von mässigem Kunstwerthe.

2. St. Eligius, der Goldschmidt, arbeitet mit zwei Gehülfen an einem Abendmahlskelche; links gewahrt man eine Esse, ferner zwei Hunde u. a. m. Br. 6. 11. H. 4. 3. Klinkh. 42. Amsterdam.

Aus der Schule des Meisters von 1466. Gestochen und in sehr dichten Schraffirungen beendigt.

3. Die drei Könige auf dem Wege nach Bethlehem. Stich. 4°. Passavant 4. Amsterdam.

Ist Fragment eines Blattes vom Meister mit dem Zeichen A. G., angeblich Glockenton. Bartsch 1. Rechte Hälfte.

4. Eine Dame, der ihre Zofe ein Schoosshündchen nachträgt, schreitet auf beblümter Wiese nach der Linken zu. Stich. Br. 3. 11. H. 4. 8. Pass. 6. Dresden.

Gestochenes Blatt, unrein gedruckt, welcher Umstand demselben den Anschein eines geritzten ertheilt.

5. St. Simon. Der Apostel, rechts gewandt, ist gestützt auf eine Säge und hält ein Buch in der Linken. Gestochen. Unregelmässige Platte. Br. 3. 1.? H. 5. 4.? Pass. 13. Dresden. Gegenstück dazu bildet:

6. St. Thomas, links gewandt, eine Lanze in der Linken; seine Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Wie oben. Br. 3. 1.? H. 5. 9.? Pass. 14. Ebendas.

Diese beiden Blätter, in einer struppigen Manier ausgeführt, scheinen, obwohl von minderem Kunstwerth, vom Urheber des Johannes in der Wüste (Bartsch X. 23. 41) herzurühren.

7. Ein Cavalier sitzt zur Linken, gegenüber einer Dame, die einen Papagei auf der Hand trägt; zwischen beiden erscheint ein Narr, den Dudelsack blasend. Oben im Blatte drei verschlungene Spruchzettel. Stich. Br. 4. 4. H. 2. 10. Pass. 34. München. Gegenstück desselben:

8. Ein Cavalier umarmt eine Dame, sie rechts, er links stehend, zu beiden Seiten sind Felsen bemerklich. Oben zwei ähnliche Spruchzettel. Br. 3. 2.? H. 2. 11. Pass. 43.

Zwei sehr schön ausgeführte Blätter des Meisters von 1466.

9. Eine Dame mit Schleier und Schleppkleid hält einem zur Rechten stehenden Cavalier mit reichgelocktem Haar den Finger dar, von ihm den Ring zu empfangen. Stich. Br. 3. 2.? H. 5. 2.? Pass. 42. Dresden.

Ist eine geringe, unbeholfene Arbeit.

10. Ein fast unbekleidetes Weib lüftet das Kleid eines Narren auf unanständige Weise. Stich. Br. 1. 11. H. 2. 8. Pass. 44. München. Gegenstück desselben:

11. Ein Narr hebt das Gewand eines Frauenzimmers unziemlich empor. Pass. 45. Ebendaselbst.
In sauberen Kreuzschraffirungen ausgeführt.

12. Halbfigur eines Bischofs, mit dem Modell einer Kirche auf der Rechten, in der Linken eine Axt; vermuthlich St. Wolfgang. Stich. Rund, Diam. 1. 2. v. Bartsch, Kupferstichs. d. k. k. Hofbibl. Wien. 1136.

II. Holzschnitte.

a. Fliegende Blätter.

1. *Der englische Gruss.*

Maria verweilt links an einem Betpulte, ein Buch in der Hand, rechts erscheint der Engel, ein Zepter in der Rechten, um den ein Zettel geschlungen ist, bezeichnet: Ave gracia plena. Br. 4. 3. H. 4. 10. Unten gedruckter Text: von der empfachung ꝛc. Paris, Cab. Imp.

2. *Das Schweisstuch.*

Unter der Vorstellung ist das mit zwei gekreuzten Schlüsseln gekrönte Wappen von Würtemberg auf einem Rasen angebracht. Treffliches Blatt. Br. 4. 3. H. 7. 1. Paris.

3. *Das Christkind.*

Es ruht auf einem Kissen, den linken Zeigefinger an den Lippen, in der Rechten einen Zettel mit der Inschrift: ein gut ior. Br. 1. 10. H. 2. 10. Colmar, Bibl.

4. *Aehnliche Vorstellung.*

Wie oben auf einem Kissen ruhend, unter einem Bogen, in segnender Haltung, mit einem Buche im Schoosse. Links ein Zettel mit Inschrift: Ein gut selig iar. Br. 3. 1. H. 6. 4. Paris.

5. *Sta. Catharina.*

Die Heilige, etwas links gewandt stehend, hält in der Linken ein Schwert, in der andern ein Rad; hinter ihr ein befranzter Teppich, an einer Querstange hängend. Zu Seiten des Kopfes ein Zettel, bezeichnet: kathe rina. Br. 6. 5. H. 9. 1. Paris.

b. Mit Holzschnitten illustrirte Drucke.[71])

Ohne Jahreszahl.

1. Die kunst Ciromantia — iorg schapff zu augspurg. fol. Mit verzierten Umschlägen und eingedruckten Stöcken von rohem Schnitt. Ebert 9509, und nach demselben nicht vor 1472. München und Wolffenbüttel, Bibl.

S. ein Facsimile bei Dibdin, Decameron I. 144. 45.

2. Die sogenannte fünfte deutsche Bibel. Hie höbet an die Epistel ꝛc. Augspurg. (G. Zeiner, circa 1473—75. Gr. fol.

Mit 73 grossen, historisch verzierten, Initialen u. a., vorzüglich ausgeführt. Ebert 2166. Hamburg, Stadtbibl.

S. ein Facsimile bei R. Weigel in Naumann's Archiv, Jahrg. 2. p. 194.

3. Vita Esopi fabulatoris clarissimi de graeco latina p. Rimicium facta ꝛc. Vlm. J. Zeiner. fol.

Mit vielen eingedruckten trefflichen Stöcken, nebst mittelmässigen von anderer Hand. Göttingen, Bibl.

S. Facsimile bei Dibdin, Bibl. Spenceriana I. 239.

1471.

4. Hie hebt sich an der heiligē leben In dem winter teil u. s. w. Augspurg. G. zeiner. 1471. fol. Enthält 131 eingedruckte Stöcke. Dresden, Bibl.

1472.

5. Hie hebt sich an das summer teil der heyligen Leben u. s. w. Wie vorstehend. 1472. fol. Mit einer schönen Blattverzierung des Titels und 127 eingedruckten Stöcken. Ebendaselbst.

6. In nomine domini Amen. Hie hebt sich an der prologs das ist die vorred deß buchs genant Summa Johañis. Augspurg. J. Bämler. 1472. fol.

Madonna auf einem mit Fialen verzierten Throne. Umschrift: O Maria du Gottestempel — Amen. Br. 4. 0. H. 6. 11. Treffliches Blatt. Auch zum Buch: Ein Regiment der jungen Kinder, in derselben Officin 1474 erschienen, verwandt. Aremberg, Bibl. Brüssel.

---

71) Die Seltenheit der Incunabeln dieser Klasse sowohl, als die Schwierigkeiten sie in Bibliotheken aufzusuchen, wo sie oftmals nach Fächern vertheilt stehn und der Zutritt zu den Catalogen dem Publicum nicht gestattet ist, sind für derartige Forschungen sehr erschwerende Hemmnisse, welche die Mängel dieses Verzeichnisses, das auf Vollständigkeit keine Ansprüche macht, entschuldigen mögen.

7. Hie hebt sich an das Buch, das man nent dz guldin spil ꝛc. (Augspurg.) G. Zeiner. 1472. fol. Mit eingedruckten, flüchtig ausgeführten Stöcken. Panzer, Annalen 13. Berlin, Museum.

1473.

8. In dem namen des herrn amen. Hie vahet sich an ein plenari nach ordnung der heyligen cristenlichen kirchen. ꝛc. 1473. fol. Ohne Angabe des Druckers und Orts, aber wahrscheinlich von J. Bämler in Augsburg gedruckt.

Titelstock: Christus, in segnender Haltung vor einem an einer Querstange aufgehangenen Teppiche stehend. Umschrift: Diese bildung ist gemacht nach der menscheit Jhesu cristi ꝛc. Br. 6. 4. H. 10. 0. Sehr meisterlich geschnitten. Nebst vielen eingedruckten Stöcken. Hamburg, Samml. d. Autors.

Die Ausgabe von 1474 entbehrt des Titelstocks.

9. Hie vahet an das buch das der heylig vatt' vnd bapst sāctus Gregorius selbs gemacht hat — Liber dialogorum. 1473. fol. Ohne Angabe des Druckers noch Orts.

Titelstock: Zwei Geistliche einander gegenüber sitzend in gewölbter Halle. Auf Zetteln links: sanct' Gregorius, rechts: petr' dyacon'. Br. 4. 5. H. 7. 2. Hamburg, Stadtbibl.

10. Hienach volget ein gar schöne Cronick vñ hystori Auß den geschichten der Romern ꝛc. Augspurg. J. Bämler. 1473. fol.

Titelstock: Eine Königin auf dem Siechbette, der Gemahl ihr zusprechend in Gegenwart zweier Höflinge etc. Br. 5. 6. H. 7. 9. Geistreiches Blatt. Dresden.

11. Hie hebt sich an das Buch Belial genant ꝛc. Augspurg. J. Bämler. 1473. fol. Mit 38 eingedruckten Stöcken. Ebendaselbst.

1474.

12. Hie vahet an sälichlichen das Buch genandt der spiegel menschlichen Lebens. Augspurg. J. Bämler. 1474. fol. Mit eingedruckten Stöcken. Aremberg.

13. Hienach volget ein schöne materi v̄ den Sieben todsünden ꝛc. Augspurg. J. Bämler. 1474. fol. Mit eingedruckten Stöcken.

Titelstock: Christus auferstehend. fol. Bibl. Corsini, Rom.

1482.

14. CLAUDII PTOLOMEI VIRI ALEXANDRINI COSMOGRAPHIE etc. VLME PER L. HOL. Gr. fol. Initial N. Der Herausgeber überreicht knieend sein Werk dem Pabste. 3. 3. Quadr. Hamburg, Stadtbibl.

15. Hienach volget das buch der natur ꝛc. Von dem Ratenkraut. Augspurg. A. Sorg. 1482. fol.

Titelstock: Halbfigur des h. Ulrich mit Bischofsstab und Fisch. fol. Trefflicher Schnitt. Mezger, Augsb. Druckdenkm. 18. Augsburg, Stadtbibl.

1484.

16. Hier endet sich das Buch der Weisheit, oder der alten weisen von anbeginn der welt u. s. w. Ulm. L. Holl. 1484. fol. Mit 126 eingedruckten Stöcken, von denen aber nur die historischen Inhalts Z. zuzuschreiben. Stuttgart, Bibl.

1488.

17. Serenissimorū hungarie regū chronica ꝛc. Augusṫ. E. Ratdolt. 1488. fol.

Titelstock: St. Ladislaus befreiet eine geraubte Prinzess. Bezeichnet: Hystorie sancti Ladislai. Nebst einer Anzahl eingedruckter Stöcke von mehr oder minder fleissiger Ausführung. Siehe Facsimiles bei Dibdin, Bibl. Spenceriana IV. 480 u. flg. Göttingen.

1489.

18. Missale Pataviense. Augspurg. E. Ratdolt. 1489. fol. Drei Heilige nebeneinander stehend: Valentinus, Stephanus und Maximilianus, wie darunter gedruckt. Unten zwei Wappen von einer Mitra gekrönt, oben Geäste und Laubwerk. Br. 6. 2. H. 9. 8.

Christus am Kreuze, von Maria und Johannes betrauert. Br. 6. 0. H. 9. 4. Vorzügliche Stöcke in Farbendruck. Hannover, Samml. des Senator Culemann.

1490.

19. Cento Novelle. Das sind die hundert neuen fabeln ꝛc. Augspurg. A. Sorg. 1490. fol.

Titelstock: Eine Gesellschaft beiderlei Geschlechts in einer Halle versammelt. Oben Geäste und Laubwerk. fol. Ebert 2553. Augsburg.

Hamburg, August 1860. **E. Harzen.**

Raphael's Disputa.

Durch Joseph Keller's 8 Quadratfuss grossen Kupferstich wird das Wandgemälde mit dem vermeintlichen Sakramentstreit der Betrachtung bedeutend näher gerückt, durch das meisterhafte Blatt, das nach fünfzehnjähriger Arbeit in seiner klaren Auffassung und frischen Vortragsweise nichts von der Mühe empfinden lässt, wird an den Beschauer nachdrücklich die Aufgabe gestellt, den tiefsinnigen Inhalt in neue Erwägung zu ziehen.

Zahlreiche Erläuterungen — die von Schnaase im deutschen Kunstblatt [1]) — und zwei besondere Schriftchen sind bereits erschienen, nämlich:

Raffaels Disputa von J. W. J. Braun. Düsseldorf 1859.

Rafaels Disputa. Von Anton Springer. Bonn 1860.

Das erste befand sich in den Händen vieler Kunstfreunde früher als der Kupferstich, dessen Empfang den Mitgliedern des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen seit lange verheissen war. Der Verfasser erklärt die Disputa als die sichtbare Erscheinung der Eucharistie und hat sich ein Verdienst erworben durch Vorführung all derjenigen Geistlichen und Laien, die der Lehre vom Abendmahl ihr bestes Wissen widmeten, oder die als Glaubenshelden in näherer Beziehung zu Rom stehend ihre religiöse Ueberzeugung mit dem Tode besiegelten. Mit scharfsinniger Unterscheidung werden sie in der feierlichen Versammlung nachgewiesen und das gangbare Namenverzeichniss wird vielfach verändert und noch mehr erweitert.

In den beiden Männern, die einander gegenüber sich nächst dem Altar zeigen und von denen der eine die nackte Rechte erhebt, der andere im Bischofsgewande mit beiden Armen zu der Hostie zeigt, erkennt Braun zwei Märtyrer, die auf kaiserlichen Befehl in Rom getödtet wurden. Der langbärtige zur Seite des h. Ambrosius ist Justin, der, wenn er auch den Philosophenmantel beibehielt, ohne die Gefahr zu scheuen dem Christenthum das Wort redete. „Von den alten Schriftstellern, welche Zeugniss für die Lehre von der Eucharistie gegeben, steht das glänzende Zeugniss dieses Philosophen an der zweiten Stelle.“ Der Bischof ist der h. Ignatius, der zur Verantwortung nach Rom gefordert unter den Huldigungen der Christen in der Reise einen Triumphzug hielt bis zu dem Colosseum, wo er von Löwen zerrissen wurde. „Auf Ignatius und Justinus ruhen noch die letzten Strahlen

1) Jahrgang 1856, S. 286.

des apostolischen Zeitalters, das lebendige Wort wirkte unter ihnen noch lebendig fort."

Um Vasari's Angabe soviel als möglich aufrecht zu erhalten, der, sowie den h. Dominicus und Franciscus, auch Scotus und Nicolaus von Liva gesehen haben will, bezeichnet Braun zwei Figuren als die beiden letztgenannten. Er erklärt die schöne Gestalt, einem alten Philosophen vergleichbar, die in rückgewandter Stellung theilweise die Figur des Papstes Gregor deckt, für Scotus Erigena (er und nicht der bekanntere Duns Scotus soll von Vasari gemeint sein), der ein Vorläufer der Scholastik durch seine Ansichten von der Eucharistie Anstoss gab. Eines der beiden ihm zu Füssen liegenden Bücher handelt über die Gegenwart Christi im Abendmahl.

Im Vorgrunde der schöne Jüngling, der die verlässt, denen der todte Buchstabe mehr gilt als der lebendige Glaube, ist Picus von Mirandola. Der Fürst, schön wie Apoll, hochbegabt mit Geist, wandte sich von der Kabbalistik zu der Kirchenlehre.

Wenn diese Bestimmungen sich zur Annahme empfehlen, so sind andere bisweilen von der Art, dass man sieht, es genügte dem Verfasser, seinen Scharfsinn zur Schau zu tragen, ohne überzeugen zu wollen; seinen Witz spielen zu lassen, wo ausreichende Gründe fehlen. Nicht allein dass drei Jünglinge neben einander, die durch nichts anderes als gläubige, innige, lebendige Hingabe hervorstechen, die drei grossen Nationen Franken, Engländer und Deutsche darstellen sollen, denn sie sind nicht weit vom Papste Gregor, der Missionäre nach England sendete, so erkennt er in zwei wenig sagenden Figuren die Kirche der Zukunft. Diese stehen rechts und links im Vorgrunde und beugen sich vor, um Erkenntniss zu schöpfen, mit gleicher Kopfbedeckung, worauf besonders aufmerksam gemacht wird. Ist die Hülle etwa auf das Verhüllte der Zukunft zu deuten? „Wenn auch die Binde ihnen von den Augen gefallen, so ist sie vom Haupte noch nicht genommen." Vier Figuren, die eine ganz in der Ferne stehende Gruppe bilden, werden als Dogmatiker aus dem Benediktiner-Orden aufgeführt, obgleich ihre Gewänder weiss sind. Die Italiener nennen die Benediktiner monaci neri; das streite nicht, wie man liest, gegen die Deutung, gingen doch die Benediktinerinnen, wie die Columbaner, weiss einher, und im neunten Jahrhundert, in dem Ratramnus, Amalarius lebten, nahm man es nicht so genau.[2])

---

2) Auf einem beigefügten Umriss sind die Figuren durch Zahlen mit geringer Ausnahme als bestimmte Persönlichkeiten bezeichnet. Auf jeder Abbildung der Disputa wird man sich leicht in der Reihenfolge zurecht finden, wenn man, rechts und links vom Beschauer, zählt

unten die Figuren rechts vom Altar 1. ab:

2. Justin, 3. Ephraim, der Syrer, 4. Ambrosius, 5. Augustinus, 6. Thomas von Aquino, 7. der Schreiber, 8. Anaclet oder Georg VII., 9. Bonaventura, 10. unge-

Was gewinnen wir durch eine solche vollständige Auslegung? Besser frommt es zu wissen, dass selbst Fernstehendes so trefflich ausgeführt ist, dass ein älterer Maler (er hiess Oesterreich) sich veranlasst fand, die Köpfe der Gruppe in einer schönen Radirung herauszugeben. — Dadurch, dass im Bilde links Juden, rechts Heiden gesehen werden, die sich zum Christenthum bekehrt haben, erklärt sich, wie der Verfasser lehrt, an den Ecken die verschiedene Form der Brustlehnen, die eine ist durchbrochen, die andere massiv, dort ist es eine Abgrenzung nicht in allen Punkten, hier eine volle Trennung. Ist die Verschiedenheit nicht eher darauf zurückzuführen, dass der erfindende Geist überall Abwechslung liebt, wo Wiederholung nicht nothwendig. Eher lässt man sich eine Beziehung anderer Art gefallen, die ein italienischer Schriftsteller angiebt, die massive sei von Raphael in Uebereinstimmung mit der darunter befindlichen Thüre also geformt. Die Thüre schneidet nämlich an dieser Stelle in das Wandgemälde ein und steht hier, wie gegenüber in der Schule von Athen unter dem Säulenstuhl, auf dem der lesende, mit Epheu gekränzte Philosoph das Buch hält. [3])

Springer hielt sich für berufen, derartigen Deuteleien entgegenzutreten, damit durch ein Unterbreiten theologischen Wissens

---

nannt, 11. Innocenz III., 12. ungenannt, 13. Dante, 14. Gemisthus Pletho, 15 ungenannt, 16. Savonarola, 17. ungenannt, 18. Kirche der Zukunft, 19—21. ungenannt;

links vom Altar:

22. ungenannt, 23. Ignatius, 24. Hieronymus, 25. Gregor, 26. Scotus Erigena, 27. 29. Petrus Lombardus neben Anselm, 28. 30. 31. Gruppe von drei Jünglingen: Franke, Engländer, Deutscher, 32—35. Gruppe von vier Figuren: Haymo, Amalarius, Ratramnus, Paschasius Radbertus, 36. Picus von Mirandola, 37. Bessarion, 38. ungenannt, 39. 41. 42. Gruppe von drei Figuren: Reuchlin, Marsilius Ficinus, Nicolaus de Lira (der letzte: Kirche der Zukunft), 40. 43. zwei theilweis verdeckte Köpfe, ungenannt, 44. Fra Angelico da Fiesole.

Oben die Figuren im Halbkreise (durch die h. Dreieinigkeit mit der Madonna und dem Täufer Johannes mitten getrennt)

links bis zur Madonna:

45. Petrus, 46. Adam, 47. Johannes der Evangelist, 48. David, 49. Stephan, 50. Lecca;

rechts vom Täufer Johannes ab:

51. ungenannt, 52. Lorenz, 53. Moses, 54. Jakobus, 55. Abraham, 56. Paulus.

Auf dem Gemälde sind oder waren die vier Kirchenväter, sowie Thomas, Anaclet und Bonaventura durch die Namen im Heiligenschein beglaubigt. Die anderen Figuren werden von andern Schriftstellern in folgender Weise verschieden genannt:

2. ist nach Bellori (einem Schriftsteller, den Braun nicht benutzen konnte) Petrus Lombardus, nach Springer: Boethius. 3. nach Bellori: Scotus. 18. nach Schnaase: ein Araber. 23. nach Passavant: Bernhard, sonst Chrysostomus. 36. Fürst von Urbino, Raphael. 41. nach Bellori: Bramante. 50. nach Springer: Jeremias. 51. nach Bellori: Georg, sonst Michael, nach Springer: Judas Maccabäus.

3) Die kanzelähnliche Brüstung zeigt eine glatte Marmorfläche und kein antikes Relief, wie ein Erklärer der Disputa angiebt.

nicht das selbstständige Auftreten des Erfinders, durch eine Ueberbürdung von Gelehrsamkeit nicht der freie Flügelschlag des Genius behindert werde. Aber sich selbst vergessend vermehrt er das Namenverzeichniss durch neue Grössen, er tauft neu und tauft um und nicht mit Glück. Innocenz III., der in keinem Fall in der Disputa vermisst werden kann, wird Urban IV., als Stifter des Frohnleichnam-Festes; die beiden Figuren, die oben neben den beiden Diakonen sich hinter Wolken verbergen, werden hervorgezogen als der Prophet Jeremias und Judas Maccabäus;[4]) sie sollen, obgleich sie durch die unter dem Regenbogen Thronenden getrennt werden und nach verschiedenen Seiten sehen, in Verbindung stehn, indem Maccabäus das Gesicht hatte, wie ihm Jeremias erschien und ihm ein heiliges Schwert übergab. Braun sieht in dem Alten den Ingenieur Lecca, der darum, dass er für Kirchen Festtags-Gerüste anfertigte und in seinem Beruf den Tod fand, schwerlich einen Ehrenplatz neben Heiligen beanspruchen konnte. Der Erklärer wird von Springer in scheinbar schlagender Weise abgefertigt durch die „thatsächliche Bemerkung", es könne das Bildniss bei Vasari keinen Anhaltspunkt gewähren, da hier Luca della Robbia für Lecca gesetzt sei. Dies ist dahin zu berichtigen, dass eben so gut Lecca mit Luca della Robbia als umgekehrt verwechselt sein kann.

Springer hält die Figuren, die den Vorgrund einnehmen und sich neben den beiden Brustlehnen befinden, für Charaktere, die nicht auf bestimmte Namen zu bringen seien. Aber unwiderstehlich drängt sich uns der Wunsch auf, in ihnen historische Persönlichkeiten aufzufinden, denn lebenswahr tritt jede in den Bereich der Wirklichkeit, noch mehr als der Sprechende hinter dem Altar, für den der Name Boethius in Vorschlag gebracht wird.

Jedoch wichtiger ist es, dass die entwickelten Ansichten, die das Ganze angehn, nicht als haltbar zu erachten sind.

Anstatt der Annahme, Raphael habe auf historischem Hintergrunde eine ideale Charakterschilderung entworfen, wäre es passender zu sagen, er habe auf idealen Grund historische Bildungen getragen. Im Parnass sehen wir das innere Feuer, das in den Dichtern glüht und wirkt, in der Schule von Athen wird uns in dem Eifer der aufgereihten Philosophen eine Geisteswerkstatt auf-

4) Man hat in ihm sonst den h. Georg gesehn, da sein Helm mit einem Lindwurm geziert ist. Noch mehr als die Bezeichnung sollte ein später anzugebender Grund für seinen Namen sprechen. Allein er trägt keinen Heiligenschein und im Halbkreise wechseln regelmässig mit Heiligen Männer des Alten Testaments. Eben so unrecht ist es daher, in der geharnischten Figur den h. Michael zu erkennen, wenn gleich in dem Messgebet, auf das der Maler Rücksicht nahm, und zwar in dem Confiteor unmittelbar nach der Jungfrau Maria der Erzengel Michael angerufen wird.

gethan und in der Disputa ist die Vermittlung der Erde mit dem Himmel durch die Offenbarung des Altarsakraments dargestellt. Dass der Maler bemüht war, in den Dichtern, in den Philosophen, in den Geistlichen namhafte Männer zur Anschauung zu bringen, wird niemand in Abrede stellen. Wenn auch Goethe nach eigenen Erfahrungen nicht immer unterschreiben möchte, was er irgendwo über die Art des künstlerischen Erzeugens aufzeichnet, dass nämlich der Dichter mit Liebe eine Idee erfasse, diese als Idee langsam ausbilde, bis die Einbildungskraft durch das geschichtliche Element ihr einen bestimmten Typus verleihe — da gewöhnlich Beobachtungen aus dem Leben zu den poetischen Schöpfungen den Anstoss geben und sich die Erfindung an Persönlichkeiten knüpft — so ist es doch ein Gesammteindruck, der sich der Seele bemächtigt und der erst durch Nachsinnen sich im Einzelnen klar gestaltet, so dass das Ganze endlich in anschaulicher Gegenständlichkeit und Gliederung und in bestimmten Umrissen in die Erscheinung tritt. Als Raphael die von Mark Anton gestochene Zeichnung zum Parnass entwarf, da war er in Aufstellung der lateinischen und italienischen Dichter noch nicht mit sich zum Abschluss gekommen und nur, um sich über die Raumeintheilung in Klarheit zu setzen, erfand er einstweilen Idealfiguren, um sie später mit Bildnissen zu vertauschen, selbst Petrark lehnte sich damals noch nicht an den Lorbeerbaum. Aus der schönen, wenn auch von fremder Hand überarbeiteten Zeichnung eines Theils der Disputa in der Sammlung des Erzherzogs Karl, ersehen wir, dass er die Ecke links früher sich anders gedacht. Hinter dem stattlichen Jüngling, der sich von den Streitenden abwendet, um zum Altar zu schreiten, erblicken wir zwei Geistliche, von welchen der eine die Ruhe zeigt, die aus Gleichgültigkeit entspringt, und der andere voll dünkelhafter Ueberhebung die hohlen Vernunftgründe an den Fingern abzählt in einer Art, als wenn er die Bibel selbst zur Begründung seines Zweifels benutzen könnte. Beide Figuren in anderer Stellung, mit Bischofsmützen versehen, stellte der Maler [5]) hinter die drei von religiöser Inbrunst ergriffenen Jünglinge, welche sehn, was jene nicht glauben zu dürfen vermeinen. Springer bestreitet es nicht, dass sie Bildnisse seien und für ein Bildniss ist von jeher die Figur gehalten, die nach dér Veränderung links im Vorgrunde noch treffender den Gegensatz zur frommen Gemeinde bildet, der glatzköpfige Schriftgelehrte nämlich, der, über die Barrière wie über eine Kanzellehne hingebeugt, sich brüstet, ein Zeugniss dagegen aufgefunden zu haben. Neben ihm zwei Gleichgesinnte, die mit Begierde die Sache auffassen und mit dem Reiz des Verbotenen den Blick auf die bezeichnete Bibelstelle

---

5) Bei der Versetzung fiel das Bischofspaar für die Nachbarschaft wohl etwas zu gross aus.

heften. Raphael suchte augenscheinlich der Geschichte immer mehr Rechnung zu tragen, um den Gedanken in der Art zu verkörpern, dass der theologisch Gebildete Befriedigung finden konnte in einem Zimmer, das für Geistliche bestimmt war. Je weniger der Gegenstand allgemein gehalten war, um so ausdrucksvoller war die Wirkung. Dem steht entgegen, was in Bezug auf die Entwürfe zur Disputa gesagt wird: „niemals tritt das Bildnissartige oder was sonst zur Erläuterung des historischen Motivs dienen könnte, vor.“ Die Ablösung der geschichtlichen Umhüllung vom psychologischen Interesse erscheint hier aber um so unstatthafter, als in der Disputa Himmel und Erde in Gegensatz gestellt wird, bis die Versöhnung vor sich geht. Das Aeusserliche mit all den Merkmalen des Zufälligen muss uns gezeigt werden, damit nach der Sprengung der Schale der innere Kern um so reiner erglänzt.

Schon durch das Streben nach Mannigfaltigkeit in den Gesichtsdarstellungen wird das Bildniss bedingt. Bei den Meistern, die nichts davon hielten oder es nur ausnahmsweise malten, rächte sich die Verabsäumung durch Einseitigkeit. Wenn Michelagnolo sich darauf steifte, alle zu übersehn, und das Ueberkommene bis zur Unkenntlichkeit veränderte, um in seinen Arbeiten mehr oder weniger sein eignes Selbst auszuprägen, wenn Lionardo da Vinci die wunderlichsten und hässlichsten Gesichtsformen aufsuchte, um dem Barocken sein oft nur zu einförmiges Ideal gegenüber zu setzen, er, der im Fleiss seiner Schüler nur eine von ihm erbaute Maschine im Gang erhielt, so ist es Raphael, der sich weise beschränkend alle gewähren lässt, sich bescheiden unterordnend von allen lernt, der bei entschiedener Selbständigkeit nicht der frühern Eindrücke vergisst, sie vielmehr in dankbarem Gedächtniss festhält, um beim Schaffen aus der Fülle des gesammelten Materials zu schöpfen und gleichsam als wenn alles von selbst entstünde, nur als unsichtbarer Hervorbringer über das Kunstwerk waltet. Bei glücklich vermittelnden Uebergängen fällt uns freilich das Verschiedenartige weniger auf und bei der einheitlichen Geschlossenheit übersehn wir leicht die Mannigfaltigkeit, die unleugbar zu Raphaels vorleuchtenden Gaben zu rechnen ist.

Die Wichtigkeit des Porträts, die Fruchtbarkeit der Motive, die die Physiognomik darbietet, begriff er schon, wie wir mit Passavant annehmen können, ehe er den florentinischen Boden betreten; und wahrscheinlich nach den Bildnissen, die in der Bibliothek des Herzogs von Urbino aufgestellt waren, zeichnete er auf noch vorhandenen Blättern vor 1504 einen Homer und Virgil, Plato und Aristoteles u. s. w. Die Bildnisse von Dante, Petrark, Boccaccio, Picus von Mirandola, Marsilius Ficinus, Hieronymus Savonarola u. A., welche Paul Giovio gekauft hatte, um sie als Zierde zweier Bibliothekzimmer zu verwenden, wurden in Florenz

gemalt und als Arbeiten „der würdigsten Künstler“, werden sie nicht der Aufmerksamkeit Raphaels entgangen sein. In Florenz boten ihm die Wandgemälde des Masaccio und Domenico Ghirlandajo, auf denen gewöhnlich im Vorgrunde berühmte Zeitgenossen angebracht sind, eine reiche Ausbeute. Durch Orcagna wurde vornämlich sein Blick auf Dante gelenkt, die Leuchte des toskanischen Ruhms. Ein Kupferstich von A. Bartsch stellt ihn nach einer Zeichnung von Raphael in halber Gestalt dar. Er besuchte den Dominikaner Fra Bartolommeo in S. Marco und wie Holbein (nach den Handzeichnungen in Berlin zu urtheilen) nicht die Mühe für verschwendet hielt, die Geistlichen eines Augsburgischen Klosters in Masse in charakteristischer Wahrheit zu zeichnen, so wird auch er die bequeme Gelegenheit wahrgenommen haben, sprechende Köpfe in der Zahl der sich ihm hier darbietenden Modelle zu wählen, um so mehr, da durch Giotto's Gemälde mit dem h. Franciskus Schilderungen des Mönchthums beliebt geworden. Mit Meisterschaft malte Raphael zwei Mönche im Kloster Vallombrosa. Auf seinem Wandgemälde in Perugia vom J. 1505 sind die sechs Kamaldulenser gewiss nach dem Leben gemalt. In S. Marco in Florenz lag ihm der lebende Bartolommeo wohl nicht weniger am Herzen als zwei Verstorbene. Der Märtyrer Savonarola und der fromme Fra Angelico da Fiesole, der mit einem Wandgemälde jede Zelle des Klosters geschmückt, hatten ein segensreiches Andenken hinterlassen. Ihre Bildnisse, so können wir annehmen, empfing Raphael durch Fra Bartolommeo. Die Liebe, Porträts zu sammeln, begleitete ihn nach Rom. Als der Papst bestimmte, dass von ihm alle seine Wohnzimmer neu gemalt und die Werke der Vorgänger von den Wänden abgeschlagen werden sollten, so liess der Künstler vorher die Porträtköpfe aus der Composition des Bramantino für sich abzeichnen. Neben denen verschiedener Fürsten befand sich hier auch der des Kardinals Bessarion.

Springer ist der Meinung, Raphael habe sich nicht eingehend mit den Aufgaben beschäftigen können, die er im Vatikan auszuführen hatte, in dem Zimmer, das als Stanza della Segnatura von den angrenzenden unterschieden wird. Hier ist die Disputa schon darum, dass hier das Porträtmässige, für das der Maler aus Florenz eine besondere Vorliebe mitbrachte, mehr als in den drei andern Wandgemälden vortritt, als seine erste Arbeit anzusehn. Nicht soll er, überrascht durch die päpstliche Berufung, Zeit gehabt haben, sich in der Art vorzubereiten, um in ihr mit einem gelehrten Werke aufzutreten. Mit der plötzlich an ihn ergangenen Einladung hat es seine Richtigkeit und es hätte hier noch angeführt werden können, dass 1508, in demselben Jahre, in dem er das heilige Rom begrüsste, er fürstliche Fürsprache suchte, damit ihm

in Florenz ein Zimmer zum Malen überwiesen würde. Der Behauptung ist sonst Erhebliches entgegenzustellen, wenn sie der Verfasser auch halb schon durch die Bemerkung wieder aufhebt, dass der Maler aus ältern Gemälden die Hauptmotive der Disputa entnehmen konnte, da sie in der Reihe der damals gangbaren Kunstvorstellungen lagen. Wer die namhaft gemachten Gemälde bis zu dem Genter Altarblatt der Brüder van Eyck zu vergleichen vermag, wird in der Disputa etwas ganz anderes finden und um so weniger zugeben, der Maler habe sich nicht die Kenntnisse verschaffen können, die seinem Eintritt in die Segnatura vorausgehen mussten. Mit dem Pinsel in der Hand hatte er 1505 in Perugia sogar eine Vorarbeit gefertigt, nämlich zu der Glorie mit der heiligen Dreieinigkeit.[6]) Gott Vater ist so übereinstimmend, dass der Kupferstecher[7]) sich für berechtigt hielt, das Beschädigte in der Disputa nach dieser Figur zu ergänzen. Das Werk in Perugia liess Raphael dem unteren Theil nach unvollendet. Ausgiebiger Stoff dazu bot sich ihm erst später dar, einmal, wie man wohl annehmen kann, in den Anschauungen Dante's, dessen grosses Gedicht seine Einbildungskraft zu der grossen Schöpfung befruchtete, dann in den Belehrungen des Fra Bartolommeo, dessen Einfluss sich weiter erstreckte, als dass er ihm Anleitung zur bessern Farbengebung ertheilte.

Raphael liess den göttlichen Dante in der Segnatura zwei Rollen übernehmen als Dichter und als Theolog. Sobald er nach Florenz gekommen, sah er sich, wie schon bemerkt, durch die alten Meister in Dante's feierliche Ideenwelt versetzt, in die geheimnissvollen Stätten jenseits des Erdenlebens, die man in Malerei, in Kupferstich und selbst auf Muschelschalen abgebildet fand. Bei dem Dichter gehen in der Darstellung Wirklichkeit und Sinnbild in einander auf, die Allegorie wird durch geschichtliche Bedeutung verkörpert und die Geschichte als wunderbare Erscheinung vorgetragen. Wenn Michelagnolo einen Abdruck der göttlichen Comödie mit Randzeichnungen zierte, so fühlte sich auch Raphael durch sie zu Compositionen angeregt. Ein kleines Bild mit dem h. Michael, noch im peruginischen Geschmack — im Verzeichniss der Galerie des Louvre als ein allegorisches Stück aufgeführt — ist vielleicht als erste Frucht der Dante'schen Studien anzusehn. Phantastische Vorstellungen aus der Hölle erfüllen den Hintergrund, darunter die Büssenden in den schweren Bleimänteln. — Schilderungen aus der göttlichen Comödie wird Raphael in Figuren und Gruppen aufgezeichnet und sie nachmals auf die Segnatura übertragen haben. Die Beatrice wurde zur allegori-

6) Vasari sagt: fece in fresco un Cristo in gloria, un Dio Padre con alcuni angeli attorno et sei santi a sedere, cioè tre per banda.

7) Joseph Keller hat auch das Freskobild in S. Severo in Perugia gestochen.

schen Gestalt der Theologie, die an der Decke in denselben Farben prangt, in denen Beatrice im Fegefeuer erscheint.

Pg. 30. 31—33.
Mit weissem Schleier und bekränzt mit Oellaub,
Erschien die Frau in einem grünen Mantel,
Sonst roth gekleidet wie lebend'ges Feuer.

Pg. 30. 67—68.
Es war der Schleier, der vom Haupt herabfloss,
Umwunden ganz vom Laube der Minerva.

Die Olivenblätter haben für die Theologie keine Bedeutung, wohl aber für Beatrice, die die Weisheit darstellt und mit den Farben der drei theologischen Tugenden, weiss, roth und grün — Glaube, Liebe und Hoffnung — bekleidet ist. Roth, grün und weiss sind auch die Frauen, die bei Dante ihr Geleit bilden. — Das Spielen mit Farben leitet sich von ihm ab, wenn wir als Seitenstück zur Theologie die Philosophie schaun, in deren Tracht die Farben, wie schon Vasari richtig bemerkte, auf die vier Elemente zu deuten sind. — Die Kardinaltugenden, die Dante als vier Sterne oder vier heilige Lichter bezeichnet, deren der Himmel froh zu werden schien, dürften von Raphael schon vorher in einer Composition entworfen sein, nämlich die Kraft, die Klugheit, die Mässigkeit und die Gerechtigkeit. Drei von ihnen bilden ein Wandgemälde der Segnatura. Die Gerechtigkeit wurde abgetrennt und an die Decke verwiesen zu der Poesie, Philosophie und Theologie. Wie die Theologie von oben auf die darunter stehende Disputa herabweist, so sehn wir im erwähnten Wandgemälde einen Genius, der nach oben zu der in der Darstellung fehlenden Tugend, der Gerechtigkeit, zeigt. Nur der ungleiche Massstab, in dem die allegorischen Figuren an der Wand und an der Decke gemalt sind, lässt das Uebereinstimmende weniger hervortreten. Alle sitzen, alle sind mit Genien gruppirt. Würde Raphael nicht gewechselt haben, wenn sie nicht ursprünglich zu einem Ganzen gehört hätten? — In der Disputa erblicken wir in der Glorie Adam neben Petrus. Die Zusammenstellung rührt von Dante her und wurde Veranlassung, dass sich auf Wolken im Halbkreise Heilige in abwechselnder Reihe neben den Vätern des Alten Testaments befinden.

Par. 32, 122—126.
Der Vater, welcher durch verbot'nes Kosten
Die Menschheit kosten lässt soviel des Bittern:
Zur Rechten sah ich jenen alten Vater
Der heil'gen Kirche, dem die Schlüssel Christus
Zu Edens schöner Au hat anempfohlen.

Oben in den Lichtgefilden fallen uns Engel auf, die ohne Füsse in Flügel endigen. Es sind da Seraphim des Jesaias, die aber wohl zunächst wenn auch malerisch verändert, die Disputa

durch Dante überkam, welcher sagt, dass sie mit sechs Flügeln sich eine Kutte bereiten.

Es möge, schreibt Springer, keine historische Gestalt in der Disputa vermuthet werden, von welcher nicht nachgewiesen werden kann, dass sie in dem Bewusstsein der raphaelischen Zeit lebte. Wo möglich keine andere, könnte hinzugefügt werden, die nicht durch Dante zum Bewusstsein des Mittelalters erhoben ist.

Nach Vasari begründete sich der innige Umgang, in dem in Florenz Raphael mit Fra Bartolommeo stand, nur auf das Bestreben, sich gegenseitig im Technischen der Kunst fortzubilden. Der gern mittheilende Geistliche wird um den jüngern Freund sich auch anderweitig verdient gemacht haben. Zeigen Fra Bartolommeo's Altarblätter auch oft einen Anflug von Weltlichkeit, so verhehlen sie darum nicht ganz das klösterlich Herkömmliche. Er behielt Alterthümliches bei, ohne darum Kirchenbilder gutzuheissen, auf welchen man vor Heiligenscheinen nicht die Heiligen sieht, deren Zahl Legion heisst. War er doch Savonarola's treuester Anhänger gewesen und Savonarola (von Luther als ein reines und schönes Exempel der evangelischen Lehre und Frömmigkeit gerühmt) hatte in seinem Feuereifer auf Zurückführung des Gottesdienstes zu seiner ursprünglichen Einfachheit gedrungen und den Zorn der Rede auch gegen die Maler gerichtet, die durch üppige Schaustellung das Heilige entweihten und die Madonna malten, wie sie nicht gemalt werden dürfe. Wenn in Florenz durchbrechende Lichtstrahlen Raphaels Geist zur Freiheit erhoben und das Gedankenleere der umbrischen Schule durchbrachen, so wurde doch durch Fra Bartolommeo Freigeisterei von ihm, der sich mit einer gewissen Genugthuung Maler in Florenz nannte, fern gehalten. Seine Bitte in einem Brief von 1508 um Uebersendung einer Predigt kann füglich auf ein Studium der Theologie schliessen lassen, dem er sich in Florenz in Bezug auf die Disputa ergeben. Die Predigten, ob auch volksthümlich, waren, wie das Angeführte es bekundet, nicht in der Art allgemein gehalten, dass für Heiligenbilder nicht Lehrreiches aus ihnen gewonnen werden konnte. Ernster als es Perugino meinte, that sein grosser Schüler alles dazu, um zur Verherrlichung der Kirche mitzuwirken und das Heilige zu heben durch Verachtung bedeutungslosen Prunkes.

Wie Dante die wunderbaren Bezirke, die er, von verschiedenen Gefühlen bewegt, durchwandelt, als Baumeister beschreibt, so baut gleichfalls Fra Bartolommeo seine Compositionen architektonisch auf und ein architektonisches Gleichgewicht trägt auch bei Raphael viel zur Haltung der erhabenen Erfindungen bei, vornämlich auf seinen ersten Wandgemälden. In jedem Abschnitte seines Schaffens sind fremde Einwirkungen ersichtlich und neben

dem Dichter und Maler ist auch ein Baumeister sein Lehrer gewesen, wie dies auch ohne Vasari's Berichterstattung in seinen Werken — nicht weniger der Malerei als der Baukunst — erkannt wird. Jener erzählt, dass Bramante ihm die Baulichkeiten angegeben, die wir perspektivisch aufgezeichnet in der Segnatura wahrnehmen. Das Verlangen, durch Nachstreben sein künstlerisches Wissen zu bereichern, förderte ihn mehr, als später die Absicht, es einem gefährlichen Nebenbuhler zuvor thun zu wollen. Der Einfluss des Dichters, des Malers, des Baumeisters gereichte ihm zu grösserem Segen als der des Bildhauers, was er zum Glück früh genug einsah. Wenn neben Dante vielleicht auch Petrark, neben Fra Bartolommeo andere Maler leitend für seine Darstellungen waren, so wurde auch durch mehrere Baumeister sein Sinn für symmetrische Gegenüberstellung gepflegt.

Ihm, als einem Urbinaten, wohnte von Haus aus die Liebe zum Baukünstlerischen bei und sein Blick konnte in seiner Vaterstadt auf dem fürstlichen Palast als einem alten musterfähigen Denkmal ruhn. Da in Perugino's Werkstätte nur das Malerische berücksichtigt ward, so machte er 1503 einen Ausflug nach einem Orte bei Spoleto, um hier Ueberreste antiker Gebäude zu studiren, während welcher Zeit er das merkwürdige Altarblatt für den Abt Ancajani malte. Auf seiner Vermählung Mariens vom J. 1504 hebt Vasari den im Hintergrunde perspektivisch gezeichneten Tempel hervor als ein Probestück, wie er mit Liebe Schwierigkeiten zu überwinden wusste. In Florenz verkehrte Raphael mit anderen Künstlern im Hause des Baccio d' Agnolo, eines Baumeisters, welchen er, wie dies an einem Raphaelischen Gebäude nachzuweisen ist, der Nachahmung für würdig erachtete. In den Regeln und Grundsätzen der Perspective war er so erfahren, dass sich darin der ältere Fra Bartolommeo von ihm unterweisen liess. In Rom war ihm Lehrer und Vorbild Bramante, sein Landsmann, Freund und Verwandter, der einen so vorzüglichen Baumeister aus ihm machte, dass er wünschte, es möge niemand anders als Raphael sein Nachfolger beim Bau der Peterskirche werden, und er wurde es wirklich. Auch in seinen Gemälden lässt die Symmetrie, die ihnen etwas majestätisch Feierliches giebt, in dem Maler den Baumeister erkennen. Es ist das Erschöpfende des Gedankens im Vortrage seelenvoller Empfindung, das Anziehende des Mannigfaltigen in den Formen der Einheit und Einfachheit und die Klarheit der Anordnung im architektonischen Ebenmass, das uns mit gleicher Bewunderung erfüllt.

Ein fruchtbarer, wissenschaftlicher, mit reichen Erfolgen gekrönter Eifer ist Raphael nicht abzusprechen und davon gelehrte Bildung kaum zu trennen. Sie wird aber geradezu bei ihm in Abrede gestellt. Und weil er sie nicht besessen, keine Kenntniss

vom Lateinischen gehabt, so dürfe das Stoffliche, der geschichtliche Inhalt, der Vatikanischen Gemälde nicht auf seine Rechnung gebracht werden. Michelagnolo, der von Raphaels Naturbegabung nichts wissen wollte, urtheilte günstiger, wenn er sagte, er habe die Kunst sich durch ein langes Studium erworben. Von Michelagnolo's Zeitgenossen ist es als ein Wunder aufgezeichnet, dass dieser unternehmende Künstler in zweiundzwanzig Monaten das Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle ausgeführt habe. Die Phantasie hatte hier allen, die Geschichte keinen Theil an der Erfindung, die nach Ueberwindung des technischen Hindernisses sich in Freiheit ergehen konnte.[8]) Als ein grösseres Wunder wäre es wahrlich anzuschlagen, wenn Raphael die Disputa, die Schule von Athen, den Parnass und die Kardinalstugenden, so sinnig, gediegen und umfangsreich, dass sie ohne wissenschaftliche Vertiefung in die abzuschildernden Gegenstände nicht gedacht werden können, bis 1511 vollendet und nicht vorher durch lange Beschäftigung mit den inhaltsschweren Vorwürfen sich eine gelehrte Bildung angeeignet hätte. — Dass er des Lateinischen nicht mächtig gewesen, was hier weniger in Betracht kommt, ist kaum anzunehmen bei der damaligen Unterrichtsweise, die die Söhne angesehener Leute genossen, bei Raphaels beständigem Verkehr mit Geistlichen; das Gegentheil daraus, dass er vom Vitruv sich eine Uebersetzung durch einen zu unterstützenden Gelehrten anfertigen liess, folgern zu wollen, ist nicht zulässig. Eine Uebersetzung des Vitruv ist jedesmal ein Commentar, insonderheit im 16. Jahrhundert. Dass Bembo die Breven, die er an Raphael zu richten hatte — in einem ist von zu beachtenden Inschriften auf antiken Marmorstücken die Rede — ihm hätte übersetzen müssen, ist nicht glaublich und eben so wenig, dass Raphael, der das alte Rom durch mühsame Forschungen zur Bewunderung der Gelehrten zeichnend wieder herstellte, nicht im Stande gewesen sein sollte, die lateinischen Klassiker zu lesen.

So haben wir mit Wahrscheinlichkeit den Schöpfer der Vatikanischen Gemälde, wenn er auch erst 28 Jahre zählte, nicht als den zu betrachten, der Vorgeschriebenes zur glücklichen Ausführung brachte, sondern der selbst die Aufgaben stellte und der diesen Aufgaben wohl den Ruf nach Rom zu danken hatte, indem er Bramante brieflich von seinen Arbeiten und Entwürfen unterrichtet haben wird.

Die Erfindung der Disputa, zu der er die Bestandtheile nach und nach möglichst vollständig gesammelt, stand aber erst fertig vor seinem Seelenauge als er auf dem Wege nach Rom in Bolsena

8) Die Gruppen mit den Vorfahren des Heilandes sind frei erfunden und haben mit den dabei stehenden biblischen Namen nichts gemein.

das Kelchtüchlein mit den Blutspuren gesehn oder wenigstens hier vernommen hatte, wie ein ungläubiger Messpriester gläubig geworden, da er die Verwandlung des geweihten Brotes bezweifelnd beim Abendmahl des hervordringenden Blutes gewahr wurde. Als Raphael im heiligen Rom den Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit an der Hand Bramante's in Augenschein nahm, da hatte er sich allein mit ihm wegen der Compositionen zu verständigen, der alle päpstlichen Unternehmungen in der Kunst leitete. Keine Besorgniss dem Gelingen entgegenstellend liess dieser ihn gern gewähren und schenkte ihm unbedingtes Vertrauen, wie ihm selbst ein solches von Seiten des heiligen Vaters zu Theil wurde.

Wenn nun auch der Maler gründlich vorbereitet die Hand ans Werk legte, so schliesst dieses nicht aus, dass er nicht in Rom noch den Rath der Gelehrten hätte in Anspruch nehmen sollen und sie mit der Bitte angehn, ihm Mittheilungen über die Geistlichen zu machen, die die Lehre von dem Abendmahl beleuchtet hätten, über die Philosophen, die die Häupter und Anhänger verschiedener Schulen gewesen wären, über die Dichter, die die ersten Stellen auf dem Parnass einzunehmen verdienten. Angesichts der zu bemalenden Wandflächen wird er sich verananlasst gesehen haben, erhebliche Veränderungen mit den Compositionen vorzunehmen. Er konnte sich nicht der Vergünstigung erfreuen, die ein lebender deutscher Maler genoss, nach dessen Zeichnungen, die er im Auslande zu Wandgemälden gefertigt hatte, in München die Räumlichkeiten im Bau von Museum und Kirche eingerichtet wurden. — Als Raphael in der Segnatura malte, ahnte er nicht, dass nach ihrer Vollendung ihm die Zimmer daneben würden übergeben werden, um sie durch ebenmässigen Schmuck zu verherrlichen. Ein durchgehender Plan in der Wahl der Gemälde ist daher nicht zu erkennen. Man möge folglich nicht gegen die oben aufgestellte Annahme einwenden, der Künstler würde es vermieden haben, in der Disputa auf die Messe von Bolsena Bezug zu nehmen, da er sie zum Gegenstand einer besondern Vorstellung benutzte. Griff er doch im Heliodorsaal in ähnlicher Weise vor, da er hier auf einer Wand Leo und Attila darstellte, indem er nicht daran dachte, später zu Ehren Leo's X. in einem dritten Zimmer die Thaten zu malen, die von verschiedenen Päpsten des Namens Leo ausgegangen wären. Obgleich die Disputa durch das Alterthümliche ein kirchlich ehrwürdiges Ansehn gewann, so erschien sie im 16. Jahrhundert als durchaus neu in der Erfindung, denn sonst würde sie nicht so mächtig gewirkt haben, um das goldene Zeitalter der Malerei einzuleiten und Rom seitdem zum Hauptsitz, wie der alten, so der neuen Kunst zu erheben. Wenn v. Quandt in einem Codex des h. Basilius aus dem 13. Jahrhundert die Composition schon vorgebildet fand, so wird die Aehnlichkeit wohl nur auf die vier Kirchenväter mit der Hei-

ligenglorie darüber zurückzuführen sein. Um die Bedeutung der Disputa für Rom zu erhöhen, wurde bei der Ausführung manches hinzugefügt, manches anders gefasst.

Petrus und Paulus, die Säulen der Kirche, vornämlich aber als die Schutzheiligen Roms, bilden einander gegenüber die Spitzen der heiligen Gemeinde, für die im Himmel Sitze bereitet sind. So erblickt man in den Basiliken Roms am Triumphbogen und zwar an den Enden des Halbkreises Petrus und Paulus. Zu den Päpsten Gregor und Innocenz kam noch ein Dritter mit der Märtyrerpalme hinzu, der Römer Anaclet, um so passender, als er die Verordnung gegeben haben soll, dass der Priester nach gehaltener Messe dem Volk das Abendmahl ertheile. Um die Verehrung für den regierenden heiligen Vater noch deutlicher auszudrücken, zeichnete Raphael auf einem Entwurf eine allegorische Figur (etwa die Frömmigkeit), die auf das päpstliche Wappen hinweist.[9]) Sie würde sich nirgend, auch nicht als Verzierung der Altardecke, gut ausgenommen haben. Er zog es daher vor, hier zweimal mit grossen Buchstaben Julius II. zu verewigen. Wenn der Papst in der neu zu erbauenden Peterskirche als Mittelpunkt sein marmornes Gedächtnissmal aufgestellt zu sehn wünschte, so erblickt er hier seinen Namen als Mittelpunkt der Darstellung auf dem Altar.

Durch die Zusammenstellung der vier Wandgemälde in der Segnatura wird das geistige Leben und Weben in seiner Gesammtheit zur Anschauung gebracht. Eines wird durch das andere hervorgerufen und bedingt, damit die Freiheit über die Nothwendigkeit, der Geist über die Natur den Sieg zu erringen vermag. Wir sehen die Schule von Athen, das weltliche und geistliche Recht mit den darüber befindlichen Kardinalstugenden, den Parnass und endlich die Disputa. Ohne an die vier Erfindungen Raphaels zu denken und an die Idee, die sie erzeugte und zusammenhält, sagt Bachmann in der Kunstwissenschaft: „Philosophie, Tugend, Kunst und Religion oder: Wahrheit, Güte, Schönheit und Heiligkeit sind wesentlich eins, die Genien des menschlichen Lebens und die unverwerflichen Zeugen seiner göttlichen Abkunft."

Auf drei Wänden erblicken wir eine Versammlung von Männern in geistiger Regsamkeit, die aber mehr beschaulich als handelnd, man möchte sagen, eine schweigsame Thätigkeit entwickeln. Dessungeachtet spricht in dem Aehnlichen das Unähnliche die Bedeutung klar und unterscheidend aus. In der Disputa wird die Erkenntniss von oben her gegeben, sie wird nicht aufgefunden,

9) Der früher erwähnte, vermeintliche h. Georg, der Schutzheilige Liguriens, sollte, so nehmen Einige an, aus den Wolken hervorblicken, um auf das Vaterland des Papstes anzuspielen.

wie in der Schule von Athen; während es sich dort um unwandelbare Satzungen handelt, verräth sich hier das Streben, durch beständiges Umbilden zum Kern des Wissens zu dringen. Ganz anders lässt der h. Augustinus in ernster Ruhe die ewigen Wahrheiten niederschreiben, als Vater Homer, Gesänge vortragend, das, was er im Reich der Einbildung mit verloschenem Auge sieht. Dort wird die Feder in der Hand des Schreibers von gläubiger Berufstreue geführt, hier drückt sich bei ihm, der zu des Sängers Füssen sitzt, das Schwunghafte aus, in der Stellung so wie in der Art des Schreibens, um die geflügelten Worte festzuhalten, die an dem Ohr vorüberrauschen. Sein Eifer ist ein ganz anderer als der des Alten, der in zitternder Ungeduld aus dem Buch des Pythagoras abschreibt mit angstvoller Anstrengung, damit er nicht das Richtige verfehle. Ueberall in den Gemälden giebt so im Aehnlichen das Unähnliche den Ausdruck, durch welchen sich das Ganze dem jedesmaligen Inhalt gemäss gliedert, ohne dass vorwiegende Einzelheiten seiner gemessenen Haltung Abbruch thun.

In der Disputa sehen wir oben das Empyreum und den Sternenhimmel (Stellato), bezeichnet durch erhabene vergoldete Pünktchen. Die Himmelswölbung wird durch leuchtende Strahlen, die als Radien in gleicher Entfernung von einander aus der Mitte ausgehn, versinnlicht, so wie die Kräfte, die die verschiedenen Himmel bewegen, durch die in Linien herabreichenden Engelreihen. Im Hintergrunde der Sixtinischen Madonna entdeckt man in den im duftigen Blau verschwimmenden Heerschaaren keine Ordnung, die hier klar hervortritt. Alles rundet sich oben und wir nehmen dies selbst in den sechs schwebenden Engeln von jungfräulichem Ansehn wahr zu beiden Seiten Gott Vaters, in den vier Kindesengeln, die fliegend die vier Evangelien herabbringen. Zwischen ihnen zeigt sich die Taube in einem Kreise. In einem Halbkreise darüber thront der Heiland und darüber mit der Weltkugel erhebt der ewige Vater segnend die Rechte. Den Kreis erblicken wir dagegen auf der Erde nur auf dem Altar an der Oblate und deren Einfassung und in den Aureolen der Heiligen Gottes.[10] Die Oblate, die eins ist mit dem Heilande, umfängt als Glorienschein die runde Einfassung, daher ist sie und der Bogen über jenem mit gleichen Cherubimköpfen besetzt.

Er, der mit blutigen Wundmaalen die Arme ausbreitet und sich allen zur Speise darbietet, vernimmt die Fürbitte der Jungfrau Maria, deren Seele er vom Sterbebette zum Himmel empor-

---

10) Die Heiligenscheine sind hier nicht nach der Richtung des Kopfes perspektivisch gezeichnet, sondern in alterthümlicher Weise zirkelrund.

getragen. Ihm zur anderen Seite sitzt der Prediger in der Wüste, der auf den Erlöser hinweist: Siehe das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünden trägt! [11])

Rings um die h. Dreieinigkeit thronen die Mitgenossen der himmlischen Freuden auf gemeinsamen Wolkensitzen.

Par. 27, 1—2.
Dem Vater sagt, dem Sohn, dem heil'gen Geist
Ein Gloria das ganze Paradies.

Der Maler, da es sich bei der Disputa um die Hostie handelt, wählte die vornehmsten derjenigen Heiligen, die von dem Priester bei dem Hochamt genannt werden. Neben der h. Dreieinigkeit werden die Jungfrau Maria und der Täufer Johannes, Petrus und Paulus, ferner die Apostel im Allgemeinen, die Diakonen Stephanus und Laurentius angerufen.

Auf dem Wandgemälde wendet sich zu Petrus der nackte Adam, damit er zum Heil der Menschheit von ihm die Erbsünde nehme und durch die Schlüssel den Garten Gottes wieder öffne. Gegenüber befindet sich neben Paulus Abraham. Der Erzvater und Freund Gottes, der durch seinen Gehorsam ein Sinnbild der Opferung des Menschensohnes aufstellte, hält das Messer empor, während Paulus, zu dem der Alte schaut, das Schwert niedersenkt, denn ihm ist die Ueberzeugung geworden, von Abrahams freiem Sohn abzustammen und er richtet nun auf ihn, den er verfolgte, auf Jesum den andachtsvollen Blick. Ein zweites Paar links ist Johannes der Evangelist und David der prophetische Sänger. Jener schreibt an der Offenbarung und dieser spricht nach Dante die Worte des Psalms, sie mögen hoffen, die deinen Namen kennen. Rechts entsprechen ihnen Jacobus der Jüngere und Moses mit den Gesetztafeln. Sie bilden Gegensätze, denn das Buch des Erstern ist die Epistel St. Jacobi, als deren Verfasser er nach Dante's Annahme gilt und also das Gesetz der Freiheit vertritt. Einander gegenüber sitzen die beiden Diakonen der h. Stephan und der h. Lorenz. Der Protomartyr zeigt herab auf sie in der Ecke links, in denen sich der Geist des Widerchrists regt, auf die Nachfolger derjenigen, die ihn als Gotteslästerer steinigten und für die er betete: Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht. Der h. Lorenz, ein römischer Nationalheiliger, hat die Märtyrerpalme errungen dafür, dass er die Schätze der Kirche zum Segen der verfolgten Christen unter sie vertheilte. Es bleiben noch zwei Figuren übrig, die auf beiden Seiten halb unter Wolken verborgen sind. Da unter den Dargestellten hier, wie billig, die Lehrer (Theologen) hervorgehoben sind, die, weil sie leuchten wie des Himmels Glanz, im Bezirk des Sol ihre Stelle gefunden haben, so könnten der ernste alte Mann und der jugend-

11) Agnus Christi redimens et auferens peccata nostra sanguine suo.

frische Krieger, damit auch die anderen Kreise des Paradieses nicht unberücksichtigt bleiben, als Bewohner des Jupiters und des Mars gedacht sein. Zunächst war eine Figur neben dem h. Stephan nothwendig, um dessen Geberde zu verdeutlichen. Der Künstler mochte einen der gerechten Richter sich vorstellen. Der Held gegenüber ist wohl eher für Judas Maccabäus als für Josua zu nehmen — Dante nennt beide neben einander — da jener darum, dass er mit unerschütterlichem Muth den Tod für den Glauben starb, den Vorzug verdient.

Wie die h. Dreieinigkeit sich über dem Altar offenbart, so zeigt sich Petrus über denjenigen in der zahlreichen Versammlung, die Braun die Judenchristlichen nennt, Paulus dagegen über den Heidenchristlichen, denn dem Einen war das Evangelium zur Bekehrung der Juden vertraut und der Andere hatte unter den Heiden zu predigen. Die Ungläubigen befinden sich in den Ecken, Zweifelnde nehmen wir hie und da in einzelnen Figuren und in Gruppen wahr. Die Stätte, in der mitten der Altar errichtet ist, wird ein Heiligthum erst dadurch, dass das Sakrament sichtbar und darüber der Himmel geöffnet ist.

Der kreisförmigen Eintheilung im Himmel steht das Wagrechte entgegen, das besonders im untersten Theil des Gemäldes in den Stufen und den Streifen des Marmorpflasters sich bemerkbar macht, dem Geschlossenen widerspricht das Weitgestreckte, das Zerfahrene. Die Schranken links und rechts bilden keinen Abschluss für die vielköpfige Menge, die nach beiden Seiten hin sich noch weiter ausdehnt. Der Begriff Gemeinde verschwindet, mögen auch nur ein Paar Fernstehende, im Gespräch begriffen, dem Altar den Rücken zuwenden. Das Gemeinsame ist die Bewegung, die als eine innere sich in der äussern darstellt und mehr vielfach als mannigfach, als Handlung angesehen werden kann. Es ist ein Wunder, das vor sich geht, die Wandlung des geweihten Brotes vor den Blicken Aller, die da sehen wollen, und nur von denen, die absichtlich hinwegsehn, nicht empfunden wird. Die Hostie ist nicht ein Sinnbild der Offenbarung, sondern die Offenbarung Christi selbst, die sichtliche Gegenwart Gottes auf Erden. Und wenn es heisst: Jetzt sehen wir noch dunkel, wie durch einen Spiegel, räthselhaft, einst aber von Angesicht zu Angesicht, so ist uns dies in der Hostie schon diesseits gewährt. Und die Wirkung, wenn sie auch nimmer aufhört, ist eine plötzliche, augenblickliche. Das Wort verstummt vor der Erscheinung und, wo es laut wird, da begleitet es sie willig oder wenn es ihr widerstrebt, so ist es ein vereinzeltes, das kein Gehör findet. Der Widerspruchsgeist bleibt ohne Anklang. Kein Redestreit wird in der Art gepflogen, dass der Name Disputa gebilligt werden kann. Raphael wählte dafür: divinarum rerum notitia, die Kunde göttlicher Dinge. Die Macht des Wunders verräth sich bei den drei

Jünglingen, die von dem Anblick ergriffen, hingerissen, niedergebeugt sind zu Verehrung und Anbetung; sie fühlen, dass die Zeit erfüllet ward und sie empfangen die Kindschaft Gottes. Was als sicheres Pfand des Segens aufgenommen wird, verkündigt sich in der sprechenden Geberde des Papstes Innocenz III., der vorschreitend von Bewunderung überwältigt zurückbebt. Es bekundet sich in all den Händen, die zum Allerheiligsten hinweisen.

Einander gegenüber zunächst dem Altar sitzen die vier Kirchenväter, ein Papst, ein Erzbischof, ein Bischof und ein Kardinal. Zwei Männer, des heiligen Geistes voll, stehen neben ihnen zu beiden Seiten dicht am Altar. Der Papst Gregor, Servus servorum Dei, blickt zu der Taube empor, die, wie wir es sonst auf Abbildungen finden, als Attribut ihm beigegeben ist. Der Weisheit, die sie ihm einflösste, als er die Vision des h. Ezechiel schrieb, will er auch jetzt theilhaft werden. Da, wo in der Schule von Athen Plato und Aristoteles lehrend ihr eignes Licht leuchten lassen vor andächtigen Zuhörern, da sehn wir hier das Haupt der Gemeinde in Anschaun verloren. Gregor hält gleichsam die Messe, ihm fehlt es nicht an frommen Jüngern und jene Jünglinge, die zwischen den Vorstehenden zu der Monstranz hindurch schaun, entbrennen von glühendem Eifer und inniger Hingebung und wollen als Administranten beim Dienste thätig sein. Der h. Hieronymus stemmt das Buch auf die Knie, indem er mit wissenschaftlichem Eifer Aufschluss sucht. Der h. Ignatius zeigt mit beiden Händen zum verwandelten Brot mit dem Bedeuten, dass Bücherweisheit da nichts nütze, wo die Sache sich selbst erklärt. Der h. Ambrosius, freudig erstaunt, nimmt die Eindrücke ganz in sich auf und Justinus neben ihm erhebt die Rechte nach oben, woher die Kraft kommt. Der h. Augustinus lässt von einem Schreiber auf eine Pergamentrolle das als Urkunde aufzeichnen, was er mit eigenen Augen gesehn. Innocenz III. fasst den Entschluss, durch ein Concil die Lehre von der Transsubstantiation in Kraft treten zu lassen. Das Buch, das er mit der Linken hält, handelt von dem Altar-Sakrament. Auf der andern Seite steht ihm gegenüber, wenn auch eine Stufe höher, Scotus Erigena in vorschreitender Stellung. Wie in der Schule von Athen den Cyniker Diogenes unbefriedigt ein junger Mann verlässt, der sein Schüler gewesen zu sein scheint, so hier im Vorgrunde links eine jugendlich blühende Gestalt die Kabbalisten. Der Jüngling sagt sich von ihnen los, möchte aber den glatzköpfigen Alten, der aus der Schrift Gegengründe hervorbringt, bestimmen, ihm zum Altar zu folgen, weil wer den Sohn leugnet, auch den Vater nicht hat. Es sind, nach Braun, Picus von Mirandola und Marsilius Ficinus (Bramante), welcher letztere in Florenz im Landhause der Mediceer Plato-Feste beging und „dessen Kopf mit den Träumereien der Neuplatoniker und der Kabbalisten angefüllt war.“ Wie der räumlichen Vertheilung

nach der Gruppe der drei Jünglinge auf der andern Seite der Schreiber, dem Scotus Erigena der Papst Innocenz entspricht, so dem Picus von Mirandola ein bärtiger Mann, ähnlich einem griechischen Weltweisen, der auch neben den Schranken zu dem Heiligthum hinweist. Vielleicht Boethius, bei Dante Anima santa, welcher von Aristoteles zur Verehrung des Gottmenschen und des dreieinigen Gottes überging und in solchem Wissen den Stoff zu seinem Trostbuch fand, vielleicht Chrysostomus, welcher sich dahin aussprach, dass es für den Frommen nicht genug sei, zum Himmel aufzublicken, dass allen Menschen eine gewaltige Sehnsucht beiwohne, die Götter in der Nähe zu verehren und anzubeten. Dadurch steht er der judenchristlichen Partei gegenüber. In ausdrucksvoller Geberde zeigt er die Absicht, die eitle Neugier eines Jünglings, der sich über die Brustlehne herüberbeugt, ernst mahnend zum erhabenen Ziele zu leiten. Hinter ihm sind zwei Profilköpfe links und rechts, Dante und Savonarola. Zwischen dem h. Augustin und dem Papst Innocenz befinden sich Thomas von Aquino, Anaklet und Bonaventura mit dem Kardinalshut. Auf der andern Seite erkennen wir unter den Fernstehenden ganz am Ende das Bildniss Fra Angelico da Fiesole's, des gottseligen Malers, der, wie er in Orvieto auf dem Bilde Signorelli's die Karrikatur des Heiligsten, nämlich das Treiben und den Fall des Antichrists als Augenzeuge wahrnimmt, hier schauend das Fest der Weltversöhnung feiert.

Im Hintergrunde wird das Haus des Herrn gebaut und im Glanz, der sich mitten verbreitet, hat man sich bei den Gebäuden an das neue Jerusalem, an die Stadt Gottes zu erinnern, die vom Himmel zur Wonne herabkommt.

In der Unterschrift des Kupferstiches von Keller wird die Disputa ein Frescobild genannt. Das würde nicht befremden, wenn nicht bei Braun S. 159 zu lesen wäre: „Eine abweichende Meinung verneint dies und behauptet, das Bild sei a tempera gemalt. Zu der letzteren Ansicht bekennt sich auch der Künstler, dem wir unsere unvergleichliche Nachbildung verdanken.“ Keller konnte nämlich auf der ganzen Wandfläche keine Naht entdecken. Waagen stand auf dem Gerüst, das sich der Kupferstecher, um die Zeichnung zu nehmen, hatte bauen lassen, aber er widerspricht nicht der allgemeinen Annahme, dass wie die h. Dreieinigkeit in Perugia, auch die Disputa von Raphael in Fresko ausgeführt sei. Das Colorit rühmt Passavant, wie vor ihm Heinrich Meyer, jedoch nur als das eines Freskogemäldes, wenn er auf die kräftigen, glühenden Farben in der Figur des h. Gregor und auf die Harmonie im Allgemeinen aufmerksam macht, „welcher Theil in der Freskomalerei einer der schwierigsten ist.“ Sollte man über

diesen streitigen Punkt nicht eine bestimmte Aufklärung erhalten? Dass Raphael sich Nachbesserungen in Tempera erlaubte, hat keinen Zweifel, denn sonst würden die Namen Anaklet, Bonaventura, Aquino nicht verloschen sein, die Platner noch im Nimbus der Heiligen las, sonst würden wir nicht auf der Oblate das Crucifix mit den beiden danebenstehenden Figuren vermissen, die Volpato noch auf seinem Kupferstich darstellt. Oder hat Platner geirrt und Volpato ein Uebriges gethan, der die Verzierungen an der Altardecke veränderte? [12])

Königsberg, im Juli 1860. **A. Hagen.**

Berliner Kunstberichte.

Unter diesem Titel wird in der National-Zeitung, Berlin 28. Juli, 1. und 3. August, in Nr. 349, 355 und 359, alles im Bereich der Baukunst, Bildnerei und Malerei (im weitern Begriff des Wortes) — meist mehr andeutend als ausführend — aufgezählt, was an neuen Erscheinungen im Monat Juni zu Tage kam, was in Angriff genommen ist oder seine Endschaft erreicht hat. Wenn man dazu nimmt, was nach vielfachen Besprechungen endlich in die Wege geleitet wird, so erkennt man, dass dermalen für die Bildhauer ungleich besser gesorgt ist, als für die Malerei.

Wir erlauben uns aus den Kunstberichten folgende Stellen mitzutheilen:

Ueber das dem hochseligen Könige zu errichtende Denkmal sind Verhandlungen gepflogen worden und werden noch gepflogen werden. Es soll in einer Reiterstatue von Erz mit anderen Bildnissfiguren bestehen und 36 Fuss in der Höhe messen, also 6 Fuss weniger als das Friedrichsdenkmal. Um den Ruhm es darzustellen, haben sich nur die preussischen Künstler zu bewerben, die dazu aufgefordert sind, solche, die sich schon durch grosse Werke hervorgethan haben, Liss, Emil Wolff in Rom und wenige andere. In einer Berathung war davon die Rede, auch dieser Reiterstatue einen Platz unter den Linden anzuweisen, um hier im Grossen zu wiederholen, was uns im neuen Museum um einen grossen Theil des Genusses bringt, ein massenhaftes Uebereinanderhäufen von Kunstwerken. Friedrich Wilhelm III. sollte

---

12) Wenn der Fuss der vollen Brustlehne auf den verschiedenen Kupferstichen nicht übereinstimmt, so haben wir uns dies durch die Thürlücke zu erklären, die der eine so, der andere anders ausfüllt, während die älteren Blätter von Georg Ghisi und Franc. Aquila nichts mehr geben, als das Wandgemälde enthält.

vor die Königswache gestellt werden, als wenn er an der Spitze der Krieger ins Feld rückte; oder anders, als wenn er dem alten Fritz das Feld der Beschauung abgewinnen wollte, mit dem er in seinem Zuge kreuzte. Abgesehn von andern Nachtheilen wäre es durch eine wirre Raumvertheilung um die statuarische Ruhe ganz und gar geschehen. Man scheint sich für den Lustgarten entschieden zu haben. Der Reiterstatue sollen Staatsmänner beigesellt werden, wie Hardenberg und Stein — nicht auch Schön? — die ersten Feldherrn — ob als freistehende Statuen oder mit dem Untersatz verwachsen, ist noch nicht bestimmt. Stimmen erhoben sich mit Lebhaftigkeit für das erstere und wollten sogar, dass Bülow und Scharnhorst fernerweit die Ehrenwache Angesichts des Palastes, in dem Friedrich Wilhelm III. residirte, aufgeben sollten, um mit anderen Helden einen Kreis um den Reiter zu bilden. Das wird nicht geschehen, dafür birgt die Dankbarkeit, die man einem Schinkel schuldet, dafür birgt Rauch's Arbeit, die die Vaterlandsbefreier für den bestimmten Posten aus weissem Marmor hervortreten liess. — Wie viel Nachdenken es kostete, die schwer wiegende Aufgabe bei dem Friedrichsdenkmal zu überwinden, so stellt sie sich bei diesem wo möglich noch schwerer heraus. Es darf nicht als ebenmässiges Seitenstück erscheinen und mancherlei Umstände verbieten eine scharfe Ausprägung wie dort. Durchaus glückliche Unternehmungen begründen dort eine glückliche, ungetrübte Regierungszeit, hier dürfen die Schwankungen nicht verschwiegen werden. Freudige Zuversicht verwandelt sich in traurige Gedrücktheit, Rossbach ist vergessen und die Siegesgöttin auf dem Triumphwagen entweiht, bis die Katzbach das versöhnende Blut trinkt und sie mit dem eisernen Kreuz geschmückt wieder die Warte einnimmt. Die Freiheitskriege werden wie billig den überwiegenden Stoff der geschichtlichen Darstellung gewähren, aber wenn die Königin Louise auch schon 1810 heimging, so darf sie nicht vermisst werden, die, wie es in den Kriegs- und Siegsgesängen lautete, als Preussens Genius dem Wiedererwachen des vaterländischen Ruhmes vorleuchtete.

Ein guter Engel für die gute Sache,
Louise sei das Losungswort der Rache!

Noch passender als auf den Dichter, der diese Verse schrieb, würde es am Ort sein, bei den Compositionen auf einen andern Freiheitssänger, auf v. Stägemann Rücksicht zu nehmen, der ein Preusse in Berlin wohnte und seine Hymnen eigenhändig dem König übergab und der in plastischer Gegenständlichkeit in seinen Liedern Bilder aufstellte:

Alsdann im Tempel grosser Befreier glänzt
Ein Bruderguss, dein Bild und der Bundesfreund,
Den Heldentritt auf Ungeheuern,
Ueber den Völkern ein segnend Antlitz.

Der Bundesfreund ist Russland. Eine schwer zu vermeidende Klippe mehr, da Preussen jetzt für ihn keine Sympathie hegen kann und im Siegesgemälde eben so wenig Russland als England fehlen kann.

Vor dem Theater auf dem Gendarmenmarkt ist die Stelle für die Schiller-Statue umzäunt. Aber sie scheint aufgegeben werden zu sollen, da viele Anstrengungen gemacht werden, um auch Goethe hier ein Standbild zu errichten. Aber es schwebt die Frage: in welcher Weise? Die Freitreppe, so will ein Künstler, soll in der Mitte eine halbrunde Erweiterung und dadurch ein Plateau erhalten zur Aufstellung der von Rauch erfundenen Gruppe. Ein anderer, der Bildhauer Wredow, ist der Ansicht, die er im Anfange dieses Monats (Juni's) veröffentlichte, es müssten die Statuen vor der Treppe stehen, 70 F. davon und 20 F. von einander entfernt auf einem gemeinschaftlichen Untersatz. Wie in der Schule von Athen sollten sie gleich Plato und Aristoteles in einer Linie, nicht zur Gruppe vereinigt, gesehen werden. Allein auf dem Raphaelschen Wandgemälde ist die Treppe vor und nicht hinter ihnen und nach der Erklärung eines Bildhauers könne dies nicht statthaben, indem die hinansteigende Treppe sonst den Figuren das Ansehen des Fallens gebe. Was ebenso dagegen spricht, ist das Leidwesen, das dem Baue zugefügt würde, indem, wenn das Basement für die Figuren auch noch so niedrig wäre, der Prachttempel von den meisten Vorübergehenden nicht mehr vollständig gesehen werden könnte. Vollends entstünde die grellste Disharmonie, wenn man den beiden Dichtern, worauf Wredow einen Trumpf setzt, das Unrecht anthäte, sie vor der griechischen Säulenhalle in moderner Tracht erscheinen zu lassen. Nach einem dritten Vorschlage sind sie so aufzustellen, wie die Feldherren neben der Königswache. Wenn es erlaubt ist, Künstlern gegenüber eine Meinung auszusprechen, so würde sie dahin lauten, es mögen Schiller und Goethe auf mässigen Postamenten sich an die beiden äussersten Säulen anlehnen, so dass sie hinabblicken, um die Freunde der Kunst einzuladen, die Stufen zum Musendienst emporzusteigen. Der ungefüge Panther und Löwe müssten von der Treppe entfernt und an ihre Stelle nackte Genien gestellt werden, hier einen Candelaber haltend, dort einen Altar bekränzend, nach Motiven in den von Schinkel hinterlassenen Zeichnungen. So würde die Dichtergrösse nicht durch den Tempel und dieser nicht durch sie verlieren.

Der Kupferstecher Mandel hat von seiner Reise Zeichnungen nach drei Werken von Raphael mitgebracht. Durch sie wird sein Meister-Grabstichel das weniger und das allgemein Bekannte zur rechten Würdigung in grössere Kreise bringen. Das Blatt mit dem

Knaben, der den Kopf auf eine Hand stützt (vielleicht Raphaels Bildniss), nach dem Gemälde in Paris, reift der Vollendung entgegen. Seitdem der Abdruck der Platte im Lokal der Kunstfreunde ausgelegt war, hat es sehr gewonnen. Neben der Madonna des Lord Cowper in England (ein Umriss davon im dritten Bande von Passavant's Raphael), erblicken wir die Madonna della Sedia und gewinnen eine neue Anschauung, so oft auch dieses anziehendste aller Muttergottesbilder gestochen ist. In Morghen's treffliche Uebertragung haben Alle sich in der Art hineingesehen, dass wer Florenz besuchte, selbst die Kupferstecher, die dem Original ungetheilte Liebe zuwandten, es nur mit vorher eingenommenen Blicken betrachteten. Bei Mandel weicht das mürrisch Unwillige in den Zügen des Christkindes einem ernsten, hehren Adel, so dass der Zeitabstand zwischen der Entstehung dieser Madonna und der Sixtinischen sich merklich zu verengen scheint.

Die Ehebrecherin von Pordenone aus der k. Gemälde-Gallerie hat Eichens mit gewissenhafter Zartheit gestochen, so dass der davon vorhandene Steindruck sich nun in der Masse des Unbrauchbaren verliert.

Es ist Aussicht vorhanden, dass wir als Seitenstück zu der Disputa von Keller (seine Zeichnung ist Eigenthum des k. Kupferstich-Kabinets geworden) die Schule von Athen erhalten. Louis Jacoby, der sich durch den Kupferstich der Hunnenschlacht hervorthat, ohne dadurch das ältere Blatt von Thäter zu verdrängen, wird nach Rom gehen, um die Vorbereitungen zum Stich zu treffen.

Wir haben Thäter für Thiele gesetzt, wie früher Trumpf für Triumph. Druckirrthümer, die schwerer zu erkennen sind, als wenn für Thurmspitze Thürspitze, Moosswerk für Masswerk gelesen wird. Aber nicht allein den Setzer, sondern auch den Verfasser haben wir zu berichtigen. Wenn über Nachbildungen des Gemäldes von (Licino) Pordenone gesprochen wird, so ist eine Lithographie nicht verächtlich hintan zu setzen, sondern als löblich hervorzuheben, nämlich die von Jentzen.

**

Apollo und Marsyas.

Gemälde im Besitz des Herrn Morris Moore in London.

Von **J. D. Passavant.**

Dem ganzen kunstliebenden Publikum ist durch die vielen von Herrn Morris Moore selbst geschriebenen oder durch ihn veranlassten Zeitungsartikel und besonders gedruckte Abhandlungen in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache hinlänglich bekannt, welche abweichende Ansichten über dessen Bild des Apollo und Marsyas bestehen und wie fest er darauf hält, dass es ein Originalwerk Raphaels sei. Nun meldet die Augsburger Allgemeine Zeitung vom 10. April 1860 aus Venedig, dass die Akademie di belle Arti daselbst ihr Urtheil über jenes Gemälde abgegeben und es für ein Originalbild Raphaels erklärt habe. Hiedurch habe hoffentlich der lang geführte Streit sein Ende erreicht und würde die Autorschaft des Bildes nicht weiter bestritten werden.

Dem ist aber nicht so. Denn nicht nur geniessen die Gutachten italienischer Akademien im Allgemeinen nur wenig Zutrauen, sondern es haben sich auch sogleich gewichtige Stimmen in Venedig und Mailand den frühern aus England, Frankreich und Deutschland angeschlossen, welche gegen die Behauptung des Herrn Morris Moore Einsprache gethan und diese dürften am Ende doch dem beinahe fieberhaften Enthusiasmus, den letzterer in halb Europa für sein Bild zu erregen gewusst, in die gehörigen Schranken zurückführen.

Ohne hier die Entstellungen vieler Thatsachen oder die Schmähungen gegen mich und Andere in jenen Aufsätzen berichtigen zu wollen, erlaube ich mir nur hier anzugeben, dass mir dieselben in grosser Anzahl durch Hrn. Morris Moore stets mit Randbemerkungen sind zugesendet worden und von denen hier ein Paar Beispiele: „A lesson for the idiot and liar Passavant,“ oder: „Encore une leçon pour le vil menteur Passavant, l'infame espion Waagen et consorten du Deutsches Kunstblatt.“ Diese Angaben werden hinreichen jedem unbefangenen Leser einen Begriff zu geben, in welchem Geiste die gegen mich von Hrn. Morris Moore gerichteten Schriften verfasst sind.

Meine Absicht ist hier einzig meine auf vieljährige Studien gestützte Ansicht über das Bild des Apollo und Marsyas den Meinungen entgegen zu stellen, welche mit weit mehr Gewandtheit der Literaten, als mit gründlicher Bilderkenntniss und kunstgeschicht-

lichen Studien geschrieben, eine so günstige Aufnahme gefunden haben.

Von der Herkunft des Bildchens wissen wir nur, dass es sich bereits seit längerer Zeit in England befindet, indem es den Stempel JB., des bekannten Kunstsammlers John Barnard trägt, dessen Gemälde im Jahre 1787 zu Greenwood verkauft wurden. Im Jahre 1831 sah ich es bei dem kunstliebenden Kaufmann Hrn. Duroveray in London. In beiden Sammlungen dachte niemand daran es für ein Werk Raphaels auszugeben, sondern es galt bei dem letzten Besitzer, wenn auch irrthümlich, für ein Werk Mantegna's und wurde auch 1850 unter diesem Namen in der Versteigerung des Nachlasses des Herrn Duroveray verkauft.

Im Jahre 1835 in Venedig verweilend, fand ich unter den in der Akademie der schönen Künste ausgestellten Originalzeichnungen alter Meister ein Studium zu dem Apollo und Marsyas auf röthlich Papier mit Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht, welches jedoch nicht zu denen gehört, die einem Skizzenbuch Raphaels entnommen sind, sondern es ist fälschlich vom Grafen Cicognara mit dem Namen des Benedetto Montagna bezeichnet. Ich erkannte darin jedoch eine der Francesco Francia ähnliche Behandlungsweise und schrieb mir diese Bemerkung in mein Tagebuch. Einen gedruckten Catalog der Zeichnungen jener Sammlung gab es damals nicht und erst später, aus Anlass, dass Hr. Morris Moore sein Bildchen derselben Composition dem Raphael zueignete und diese Benennung in Venedig Glauben fand, schrieb man die Zeichnung dem Raphael zu und ist sie als solche in dem Catalog der Zeichnungen vom Jahre 1854 verzeichnet. Wenn nun Herr Morris Moore mich der Gewissenlosigkeit anklagt, im Jahre 1855 im Nachtrage meines Werkes über Raphael gesagt zu haben, dass in Venedig selbst die Zeichnung dem Raphael nicht zugeschrieben werde, während schon der Catalog von 1854 sie als solche angebe und er seine anklagende Erwiderung gegen mich als „kaiserlich und königlich" bezeichnet, er aber dabei nicht angiebt, dass ich gesagt: meine Angabe beziehe sich auf das Jahr 1835, so fällt die an mir gerügte Gewissenlosigkeit ganz „kaiserlich und königlich" auf ihn selbst zurück.

Im Jahr 1850 besuchte ich, auf eine an mich geschehene Einladung, Herrn Morris Moore in London, um das Bild des Apollo und Marsyas zu sehen, welches er damals erst kürzlich in einer Versteigerung als ein Bild des Mantegna für einen geringen Preis gekauft, aber kaum in dessen Besitz, als eines der köstlichsten Werke Raphaels ausposaunte. Er zeigte mir es unter der Bedingung, dass ich ihm meine aufrichtige Meinung über dasselbe sage. Wie erstaunt war ich nun, das einstens bei Herrn Duroveray gesehene Bild hier wiederzufinden. Ich erkannte jetzt sogleich, dass es weit mehr in der Art des Francesco Francia, als

in der des Raphael behandelt sei; dieses habe ich denn auch gegen Herrn Morris Moore offen ausgesprochen. Der Sache weiter nachdenkend erinnerte ich mich einer sehr beschädigten Temperamalerei auf Leinwand, Maria mit dem Christkinde, nebst einem Engelknaben, welcher die Violine spielt und zu den Seiten die HH. Crescentius und Vitale, darstellend, welche sich in der Gallerie der Brera in Mailand befindet, sei ehedem dem Raphael zugeschrieben worden, bis durch Auffindung eines Documents in Urbino sich herausstellte, dass es ein Werk des Timoteo Viti aus Urbino sei. Dieser war bekanntlich ein Schüler des Francesco Francia in Bologna und von demselben so geschätzt, dass er in seine Hauschronik notirte: „1495, heute am 4. April ist mein lieber Timoteo abgereist, Gott gebe ihm alles Gute und alles Glück.“ Später wurde er Raphaels Freund und, obgleich älter an Jahren, sozusagen dessen Schüler, indem er ihm bei der Ausführung der Frescobilder der Propheten und Sibyllen in der Kirche Sta. Maria della Pace in Rom behülflich war. Durch Vasari erfahren wir ferner, dass Timoteo nicht nur viele Zeichnungen Raphaels copirt hat, sondern auch solche eigner Erfindung ,so sehr in der Art Raphaels ausführte, dass sie jetzt öfters für des Letztern Arbeiten gelten. Noch gedenke ich hier einer grössern Miniaturmalerei von ihm, den Christus auf dem Oelberge darstellend, welche von Raphaelischer Schönheit ist und sich im Besitz des Marchese Antaldo Antaldi in Pesaro befand, so wie des Altarblattes der Maria mit dem Christkind nebst zwei anderen Knaben und den Aposteln Jacobus dem Aeltern und Jüngern, das im Berliner Museum ehedem dem Giovanni Santi, dem Vater Raphaels, zugeschrieben wurde. In allen diesen Werken ist Timoteo Viti noch einfach in der Composition und von wahrhaft Raphaelischem Liebreiz. Welche Tiefe des Gemüths in seinen frühern Werken zu finden, bezeugt auch seine büssende Magdalena in der Pinakothek zu Bologna. Allerdings gehört Timoteo Viti zu jenen Malern aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, wie z. B. sein Zeitgenosse Giovanni, lo Spagna, ein Schüler des Pietro Perugino, welche in ihrer frühern Periode sehr schöne Fähigkeiten in ihren Werken zeigten, später aber in eine beklagenswerthe Verflachung verfielen. In Betracht aller dieser Umstände gelangte ich zu der Ueberzeugung, dass das in Francia's Manier ausgeführte Bild des Apollo und Marsyas dem Timoteo Viti zuzuschreiben sei, was ich gleichfalls Hrn. Morris Moore mittheilte.

Zur weitern Begründung meiner Ueberzeugung folge hier eine mehr ins Einzelne gehende Beurtheilung des Werkes selbst. Vor allen Dingen ist anzuerkennen, dass es ein überaus schönes Bildchen ist, welches durch die Grazie und Naivität der Composition, durch Harmonie der Färbung und sorgfältige Ausführung jenen eigenthümlichen Reiz ausübt, den wir in den bessern italienischen

Malereien aus dem Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts bewundern und der sich namentlich in den Werken eines Francesco Francia, Pietro Perugino und ihrer besseren Schüler in so eigenthümlicher Weise ausspricht.

Bei der dreisten Ueberredungsgabe des Besitzers des Apollo- und Marsyas-Bildes, und bei der allgemein so seltenen gründlichen Bilderkenntniss ist es daher nicht zu verwundern, wenn ersterer pro domo sprechend, und bei den Kunstliebhabern eine verzeihliche Unkenntniss das anziehende Bildchen nur dem grossen Urbinaten glaubten zuschreiben zu dürfen. Eine strenge Vergleichung des Bildes mit unbezweifelten Jugendwerken Raphaels wird uns jedoch eines andern belehren.

Erstlich zeigt die Figur des Marsyas eine Art Naturalismus, eine gewisse Magerkeit in der Zeichnung, sind die Haare auf eine Weise behandelt, wie wir dieses in keinem Werke Raphaels vorfinden. Der Apollo ist zwar eine jugendliche Gestalt von grosser Anmuth, die etwas leere Zeichnung daran steht aber der des Raphael weit nach. Vergleichen wir sie mit dem Studium nach einem Jüngling in der Florentiner Sammlung (Photographie No. 129), so finden wir die Zeichnung und Modellirung daran von solch feinem Naturgefühl, dass die Figur des Apollo im Entwurf in Venedig dagegen beinahe steif und schwerfällig erscheint. Dasselbe gilt in Bezug auf den Ausdruck des Kopfes, der in Nichts an die Raphaelische Grazie erinnert. Sodann ist der rechte Arm des Apollo etwas zu kurz gerathen, was bei Raphael um so weniger vorkommt, als er im Gegentheil die Neigung hatte, die Extremitäten gehörig entwickelt darzustellen. Auch eine gewisse Fülle der Zeichnung des Nackten, namentlich der äussere Umriss der Unterbeine zeigt sich schon in den frühesten Entwürfen Raphaels, wobei hier an die Bilder, das Sposalizio von 1504 und das der drei Grazien, um 1506 gefertigt, hinzuweisen ist. Die fast überreiche, aufs Aeusserste vollendete Landschaft mit den vielen etwas kleinlichen Einzelheiten erinnert an einen der frühesten Kupferstiche Marc-Anton's in der Art des F. Francia behandelt und den Vulcan, Venus und Amor darstellend (Bartsch No. 326); sie entspricht aber in keiner Weise der breiteren Behandlung Raphaels in seinen landschaftlichen Hintergründen, wovon selbst das so äusserst zart vollendete Bildchen aus seiner Jugend, die Vision eines Ritters, jetzt in der National-Gallerie in London, einen sprechenden Beweis giebt. Niemals kommen bei Raphael solche Vögel in der Luft vor, wie im Bild des Apollo und Marsyas, die unschön und von fleckiger Wirkung sind. Die Carnation, obgleich von angemessener und schöner Färbung, hat nicht jene leuchtende Klarheit, wie in dem Bilde der drei Grazien, dem einzigen bekannten mit mythologischen, nackten Figuren aus Raphaels Jugend. Doch das Bild des Herrn Morris Moore ist ja, was anfänglich ganz unbeachtet blieb, mit

Raphaels Zeichen R. V. versehen! Nun, es scheint, dass man endlich gefunden glaubte, was man leidenschaftlich gewünscht; denn in der That sind die Zeichen, welche man für jene Buchstaben ausgiebt, nichts anderes als Verzierungen, die sich, mit anderen in Gold gemalten Ornamenten, auf dem zur Erde liegenden Köcher befinden. Ungeachtet ähnlicher schon vor fünf Jahren öffentlich vom Director Dr. Waagen, mir und Andern erhobene Bedenken über die Autorschaft des Bildes, hat Herr Morris Moore, ohne jedoch jemals überzeugende Gründe für seine Behauptungen anzugeben, doch dieselben zur Geltung gebracht, und hat selbst, wenn auch nicht in seinem Vaterlande, so doch in Paris, Berlin, Dresden, München, Wien und Venedig, wohin er mit seinem Bilde gekommen war, wahre Triumphe gefeiert, indem die grosse Menge der Kunstliebhaber und Literaten seiner Verkündigung laut zustimmten; dagegen blieben die Stimmen einiger gründlichen Kenner unbeachtet, die alle darin einverstanden scheinen, dass das Bild in der Art des Francesco Francia behandelt sei; theilweis schrieben sie es ihm sogar selbst zu, sich vielleicht der kleinen Bilder dieses Meisters, wie der Anbetung der Könige in Dresden und der Taufe Christi, ehedem bei Woodburn in London, erinnernd, oder sie glaubten darin die Hand des Lorenzo Costa zu erkennen, der unter Francia arbeitend sich dessen Manier angeeignet hat.

In Mailand, wo das Bild des Apollo und Marsyas zuletzt, Angesichts des Sposalizio, in der Gallerie der Brera ausgestellt war, wurden jedoch die für dasselbe gemachten Ansprüche auf die Autorschaft Raphaels entschieden zurückgewiesen, indem sich der Conservator, Cavaliere Molteni, und der Sekretair der Akademie, Herr Magalli, der Ansicht des Venetianers Herrn Mongeri anschlossen. Dieser glaubt nämlich das Bild dem Pinturicchio zuschreiben zu müssen, und bezieht sich dabei auf eine Kreuztragung mit vielen kleinen Figuren dieses Meisters, jetzt im Besitz des Grafen Borromeo, worauf die allerliebst gezeichneten Figürchen in der Behandlungsweise, namentlich auch in der Zeichnung der Beine, sehr mit dem Bild des Apollo und Marsyas übereinstimmen sollen. Alles sei mit Gold gehöht, Waffen, Haare und Bäume, wie beim Bild des Herrn Morris Moore, und auch ganz ähnliche Vögel befänden sich in der Luft. Kann ich der Ansicht der Mailänder Kunstkenner auch nicht beitreten, so stimmen doch sehr viele gewichtige Urtheile darüber überein, den Apollo und Marsyas als ein Werk Raphaels nicht anzuerkennen. Ein neuer Federkrieg mit Herrn Morris Moore hat sich entsponnen und die Hoffnung, dass nun aller Streit über dieses Bild geschlichtet sei, ist noch keinesweges in Erfüllung gegangen.

Der Besitzer des Bildes soll sich mit ihm nach Florenz gewendet haben, dort bessern Erfolg als in Mailand erwartend. Ob

nun aber die Untersuchung daselbst zu einem schliesslichen Ergebniss führen wird, ist bei dem Mangel irgend eines Documents über dasselbe und der Schwierigkeit, bei Bildern von zweifelhaftem Gepräge eine unumstössliche Bestimmung für deren Meister zu finden, kaum zu erwarten. Eben so erscheint es sehr zweifelhaft, dass, selbst bei den günstigsten Zufällen, der Werth des Bildes so gesteigert werde, um den Preis von 500,000 Francs zu erlangen, welchen, wie aus sicherer Quelle verlautet, Herr Morris Moore in Paris für dasselbe glaubte bestimmen zu können.

Holzschnitte altdeutscher Meister.

(Fortsetzung.)

Melchior Schwarzenberg.

In meiner Schrift über die meklenburgischen Formschneider des 16. Jahrhunderts (auch im Jg. 23 der Jahrbücher des Vereins für meklenburgische Geschichte, 1858) habe ich erwähnt, dass jener Xylograph, den ich nach dem Vorgange meines Freundes Lisch Melchior Schwarzenberg nannte, wahrscheinlich durch den herzoglichen Rath Nicolaus Marschalk von Sachsen aus nach Rostock gekommen ist und dort als Formschneider für die Buchdruckerei des gelehrten Mannes thätig war. Marschalk hatte schon in Erfurt eine eigene Druckerei, welche Günther Winter und (später) Heinrich Schneider aus Blankenburg leiteten, so dass wir also unsern Schwarzenberg wohl in Erfurt zu suchen haben werden. Und in der That, uns begegnet dort um 1511 ein Formschneider, der sich durch die Buchstaben M. S. kund giebt. In Jg. 2 des Archivs, S. 128 flgd., habe ich die Ausgaben des deutschen Vegetius besprochen und auf die Holzschnitte der Erfurter Ausgabe von 1511 aufmerksam gemacht, von denen einer (die zweite Abbildung zum zweiten Buche) das Monogramm M. S. trägt: dieser Künstler könnte recht gut Melchior Schwarzenberg sein; ich will dies jedoch nicht fest behaupten. Marschalks erster Rostocker Druck fällt in das Jahr 1514; in den Institutiones reipublicae militaris Marschalks von 1515 finden sich verkleinerte Copien der Abbildungen im Vegetius von Hans Knapp, und diese Holzschnitte, obgleich flüchtig behandelt, glaube ich Schwarzenberg und dessen Gehülfen zuschreiben zu müssen.

Um 1520 verschwindet Schwarzenberg aus Rostock, und erst 1530 finden wir einen für Wittenbergische Officinen thätigen Künstler, der seine Formschnitte mit den Buchstaben M. S. bezeichnet

und Melchior Schwarzenberg genannt worden ist. Aus dem Jahre 1530 kenne ich von diesem Xylographen folgenden Titelholzschnitt mit dem Monogramme MS: Christus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel; oben halten zwei Engel einen bekränzten Schild mit dem Zeichen; zu beiden Seiten architektonische Verzierungen. Der Holzschnitt findet sich auf dem Titel von Bugenhagens Historia des leidens vnd Aufferstehung Jhesu Christi, Wittenberg, Georg Rhaw, 1530, 8°. Höhe 4 Z. 8 L., Breite 3 Z.

Dieser Schwarzenberg ist nicht mit einem etwas jüngeren Formschneider zu verwechseln, der seine Blätter gleichfalls durch die Buchstaben M. S. zeichnete. Brulliot erwähnt den Künstler in seinem Monogrammen-Lexikon, Bd. 2, No. 2049, und beschreibt daselbst den Titelholzschnitt zu: Der Stat Nurmberg verneute Reformation, 1564. Es entging ihm, dass dasselbe Buch noch einen zweiten Holzschnitt desselben Meisters enthält, der nicht minder schön ist, als das Titelblatt. Unter einem Portale sieht man vier weibliche Gestalten: in der Mitte Res publica, vor welcher der Friede schlummernd sitzt; rechts davon die Justitia mit Schwert und Wage; links die Liberalitas mit einem Geldbeutel. Im Hintergrunde die Stadt Nürnberg; oben in den Wolken Gott Vater. Unten in der Mitte die Buchstaben M. S. Höhe 10 Z., Breite 6 Z. 1 L. Auch dies Blatt bestätigt Brulliots Urtheil, welches den Künstler einen sehr geschickten Meister nennt.

Formschneider **Herman.**

Nachdem ich in Jg. IV des Archivs einen Holzschnitt von Herman, das Bildniss Martin Luthers nach einer Zeichnung von Hans Baldung Grien, beschrieben habe, ist es mir gelungen, noch ein anderes Blatt von diesem Xylographen aufzufinden, nämlich eine Titeleinfassung, welche in Strassburger Drucken von 1525 und 1526 vorkommt. Die Einfassung stellt ein von zwei Säulen getragenes Portal dar; an jeder Säule klettert ein nackter Knabe; [1] unten gleichfalls zwei Kinder, zwischen ihnen eine weibliche Gestalt, deren Körper in rankende Blumen ausläuft; oben ein Mascaron, und über dem Portal zwei bärtige Männer, welche fliegende Bänder halten. Auf dem Bande des Mannes in der linken Ecke liest man den Namen HERMAN. Höhe 4 Z. 9 L., Breite 3 Z. 1 L. Ob Herman in Strassburg gelebt hat?

1) Auch die im Archiv, Jg. IV, S. 92, und in R. Weigels Kunstcatal. No. 21915, beschriebene Titeleinfassung von Joh. Ulrich zeigt, wenn sie vollständig ist, in jeder der beiden Seitenleisten eine Säule, an welcher ein nacktes Kind in die Höhe klettert.

Ambrosius Holbein.

Den in Naglers Monogrammenwerke, Bd. 1, No. 685, angeführten Holzschnitten von Ambrosius Holbein füge ich noch folgendes Blatt bei, welches in verschiedenen Drucken von Pamphilius Gengenbach zu Basel vorkommt. Vgl. Weimarsches Jahrbuch für deutsche Sprache und Literatur, Jg. IV, S. 12, und Serapeum, 1858, No. 19. Der Holzschnitt stellt das Wappen des deutschen Kaisers Karl V. dar, umgeben von der Toisonkette. Um das Wappen fliegt ein Band mit der Inschrift: Quy vouldra; links in dem Bande die Jahreszahl 1517, und vor dieser das aus den verschlungenen Buchstaben A H bestehende Monogramm. Breite 4 Z., Höhe 3 Z. 5 L.

Die Holzschnitte in Gengenbachs Schriften sind noch nicht näher untersucht worden; Weller nennt sie charakteristisch und talentvoll und glaubt, dass Gengenbach sie selbst geschaffen habe. In einem Gengenbachschen Drucke: „Die siben Alter, oder Bilgerschafft der junckfraw Maria, 1521, kl. 8°.“ kommt ein die ganze Seite einnehmender Holzschnitt vor, welcher Maria's Opfer im Tempel darstellt und das Zeichen des Urs Graf, so wie unten die Buchstaben F M S trägt. Vgl. Gödeke, Pamph. Gengenbach, 1856, S. 688.

Formschneider I. K.

Bezug nehmend auf die Abhandlung des Herrn Geh. Ober-Finanzrath Sotzmann über den Monogrammisten I. K. in Jg. VI des Archivs, erlaube ich mir die Bemerkung, dass auch ich den französischen Künstler I. K. von dem deutschen Meister I. K. jetzt trenne, nachdem mir namentlich im vorigen Jahre durch die Güte eines Sammlers verschiedene noch unbekannte Blätter von beiden Xylographen zu Händen gekommen sind; ich werde solche später beschreiben.

Die zierlichen Holz- und Metallschnitte des Franzosen erinnern sehr lebhaft an den Meister mit dem Kreuz von Lothringen; die unscheinbaren, in die Ecke gesetzten römischen Initiale I. K. können aber unmöglich auf den Verleger eines Buches, sondern nur auf den Zeichner oder Formschneider gedeutet werden. In den Tielman Kerverschen Heures, von denen mir die den Bibliographen entgangene Ausgabe von 1529 vorliegt, kommen Randleisten mit Kervers Namenschiffre und seiner Hausmarke vor; hier sind die Buchstaben aber von grosser, in die Augen fallender Form.

Wenn ich den Monogrammisten I. K. Jacob Kerver nannte, so folgte ich Brulliot und Nagler (nicht Papillon); Nagler hält

Kerver für einen gebornen Deutschen und nennt ihn „Zeichner, Formschneider und Buchdrucker“. Dass die Andeutungen, Kerver habe im Elsass gelebt und könne sich in Frankfurt a. M. aufgehalten haben, nur nach den verschiedenen Drucken mit den Holzschnittfolgen gemuthmasst sind, wird jeder Unbefangene einsehen. Ich glaube, meine unbedeutenden Forschungen über die Formschneidekunst stets in bescheidenem Tone vorgetragen zu haben, gestehe auch gern, dass ich hier und da geirrt haben mag. Sollte aber ein Irrthum in so harter Weise gerügt werden müssen?

Wiechmann-Kadow.

Der Meister mit dem Monogramm I. K.

(Bartsch IX. p. 157.)

vom Geh. Ober-Finanzrath **Sotzmann.**

(Schluss.)

Wenn übrigens im Catal. Poignon Dijonval, Paris 1810, 4. H. 995 unter der Ueberschrift Jacques Kerver, dessinateur et imprimeur, né en Allemagne, florissait à Paris en 1510, eine Zeichnung in dieser Sammlung vorkommt, so ist dies Argument von gar keinem Gewicht, indem zwar Alles dafür spricht, dass Bénard, der Verfasser des Catalogs, eine vielleicht mit I. K. bezeichnete Arbeit, welche er für eine deutsche erkannte, vor sich hatte, dass er aber seine Notiz über die Künstler aus Papillon oder einer andern unsichern französischen Quelle geschöpft hat, wie es denn in Kunstkatalogen mit der Künstlertaufe gewöhnlich nicht eben genau genommen, sondern meist einer andern nachgeschrieben wird.

Wir glauben hiermit genug gesagt zu haben, um erwarten zu können, dass der Name Jacob Kerver hinführo in den Verzeichnissen der Künstler, Zeichner und Formschneider ganz gestrichen und in Monogrammenbüchern, welche die Künstler, die Buchdrucker, die Buch- und Kunsthändler und endlich die Gelehrten und Dichter nach Gebühr von einander trennen, sein nur auf seinen Signeten vorfindliches Monogramm lediglich als Buchdrucker-Monogramm vermerkt werden wird. Wir gehen daher zu unserm deutschen Meister I. K. über, dessen Arbeiten das vaterländische Gepräge so deutlich an der Stirn tragen, dass selbst ein wenig gebildeter Laie Anstand nehmen wird, sie mit vorstehenden französischen in einen Topf zu werfen. Sein Hauptwerk sind: 1. Die Holzschnitte zu: W a p p e n D e s h e y l i g e n R ö m i-

schen Reichs Teutscher nation. Der Churfürsten, Fürsten, Grauen, Freiherrn, Rittern, Auch der meerer theil Stett so zu dem Reich (in Teutschem land gelegen) gehören vnd gehört haben. Frankf. a. M. Cyriak Jacob. 1545. Fol. Sie bestehen in 144 ganzen Figuren von Fahnenträgern, deren Fahnen, mit Ausnahme der 24 letzten Figuren, wo sie leer sind, jede das Wappen eines Reichsstands führen. An diesen Figuren, die jede eine volle Blattseite einnehmen, ist alles bewundernswürdig, sowohl die kecke und sichere Zeichnung als die verständige Ausführung mit den einfachsten Mitteln des Holzschnitts, meist ohne Kreuzchraffirung, der Ausdruck der Köpfe, die Mannigfaltigkeit der Stellung, Bewegung und selbst der Bekleidung. Letztere ist zwar im Allgemeinen die des deutschen Lanzknechts in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, aber die gewähltere jener Doppelsöldner und Vorkämpfer, die sich in Gestalt und Tracht schon äusserlich vor dem grossen Haufen auszeichneten. Keiner ist dem andern weder in der Geberde noch in der Kleidung gleich. Nur wenige haben Eisenpanzer und Helm, die übrigen in der Regel dicht anschliessende Wämser und Beinkleider, diese oft mi-partis, nur die Aermel sind weit, Alles aber meist in mancherlei Weise geschlitzt und immer verschieden in Schnitt und Muster. Der Kopf ist blos oder mit einem flachen Federbarett bedeckt; nur wenige haben einen Degen oder langes Schwert an der Seite, allgemein ist dagegen der Dolch neben jenem oder allein, quer über der einen Hüfte am Gürtel. So stehen sie da, entweder ruhig und fest, wie an den Boden gewurzelt, oder weit ausschreitend und mit beiden Händen die gewaltige Fahne, von der sie zuweilen halb verdeckt werden, schwingend. Die auf den Fahnen abgebildeten Wappen haben nicht die heraldische Form von Schild und Helm, jener oft nicht mit verschiedenen Abtheilungen oder Feldern, wie in den gewöhnlichen Wappenbüchern, sondern nur das aus einem einzelnen Gegenstand bestehende Hauptbild, welches dem Lande oder der Stadt als ursprüngliches Wappenzeichen angehört und sie von andern unterscheidet. Dieser Gegenstand, wie z. B. das mainzische Rad, die sächsische Raute, der brandenburgische Szepter, erscheinen auf der Fahne ohne alle Einfassung in dem grossartigsten Styl der mittelalterlichen Heraldik. Kurz, wir haben hier einen vollendeten Meister vor uns, auf einer Höhe der Kunst, wo er selbst die Vergleichung mit Holbein in dessen grossen Kostümfiguren nicht zu scheuen hat. Das Buch, welches diese Holzschnitte enthält, ist von Cyriak Jakob nicht blos gedruckt, sondern auch selbst veranstaltet. Dieser war Buchdrucker und Buchhändler in Frankfurt a. M. von 1540—50, er führte als Signet eine Wolkenhand, die ein gekröntes Herz hält, mit der Beischrift: Con regis in manus domini, welches Signet nach seinem Tode wahrscheinlich mit seiner Offizin an Dav. Zephelius überging und in

dem Wappenbuch von derselben Hand ist, wie die Holzschnitte. In seiner undatirten Vorrede geht er von den bekannten vier Monarchien aus, deren letzte eiserne, die römische, nach ihrer Zerschmetterung durch Christus, den edlen Deutschen zugestellt worden sei, denen er empfiehlt, das davon Uebrige nunmehr zu erhalten und sich „fremde nationen, wie kinder, nitt äffen, noch ins maul zu greiffen zu lassen, das ihnen nitt vileicht auch die zeen (Zähne) aussgeprochen werden", eine Warnung, die bei den lieben Deutschen leider wenig gefruchtet hat. Darauf sagt er: er habe aus eigner Liebhaberei sonderlich die Wappen der Fürsten, Stände und Städte zusammengesucht, die zur Wahl eines römischen Kaisers gehören und ihnen einen Auszug aus weiland Jakob Köbels, Stadtschreibers von Oppenheim, Schrift von der Kaiserwahl und den deutschen Reichsständen vordrucken lassen. Dies ist jedoch mehr geschehen um seinen Holzschnitten, in Ermangelung eines speziellen, dazu gehörigen Texts, eine schon bekannte und ihrem Inhalt nach damit verwandte Abhandlung hinzuzufügen, die wenigstens zu einigen Anhalt dabei dienen konnte, als um von Köbels Schrift, die hier nur abgekürzt erscheint, eine neue Ausgabe mit besseren Holzschnitten zu liefern. Köbel, der selbst Buchdrucker war, hatte diese noch bei seinen Lebzeiten schon um 1532, ausser einer lateinischen, auch in zwei deutschen Ausgaben zu Oppenheim und Mainz herausgegeben und die deutschen Reichsstände darin nach der traditionellen Eintheilung in Quaternionen abgehandelt, nach der sie in jeder fürstlichen, dynastischen oder städtischen Kategorie nur durch eine Vierzahl repräsentirt werden, wobei die Reichsstädte, deren Anzahl im weiteren Sinn über 100 betrug, am übelsten fuhren, indem in den vier Kategorien derselben (Städte, Burgen, Dörfer und Bauern) nur für 16 Platz da war. In Köbels deutschen Ausgaben laufen die Fürsten und Dynasten in einzelnen Figürchen und die 16 Städte in kleinen Feldern, mit ihren Wappen, in schlechten Holzschnitten zwischen dem Text nach Ordnung der Quaternionen über mehrere Seiten fort. In Cyr. Jakobs Wappenbuch bricht der vorangehende Auszug bei den Ständen mit den Dynasten ab, die Quaternionen der Städte sind weggeblieben. Darauf folgen die 144 Fahnenträger auf beiden Seiten der Blätter und blos mit den zugehörigen Landes- oder Ortsnamen darüber unmittelbar auf einander bis ans Ende und zwar nach den ersten 37 für die Fürsten und Herren nach den Quaternionen, obgleich nicht ohne einzelne Abweichungen, sodann 83 für die Städte und endlich 24 mit leeren Fahnen. Der Verleger hat offenbar die Absicht gehabt, die Wappen der Reichsstädte vollständig und ohne Rücksicht auf die Quaternionen zusammenzubringen und da ihm dies nur mit 83 gelungen ist, so hat er, wie er in der Vorrede sagt, noch diese leeren Fähndriche hinzugedruckt, um die mangelnden Wappen einzeichnen oder malen

zu lassen. Obgleich nun Köbels Originalausgaben seiner Schrift über die Kaiserwahl und die deutschen Reichsstände von Cyr. Jakobs erst 12 Jahre nach jenes Tode erschienenen Wappenbuch wohl zu unterscheiden sind, welchem nur ein Auszug aus jenen als Zugabe zu dem Hauptwerk der Holzschnitte einverleibt ist; obgleich Köbel an diesen schon deshalb keinen Antheil haben kann, weil er bei seiner Schrift von einem ganz andern Gesichtspunkt ausging und sich streng an die Quaternionen hielt, ohne auf die Städte ein besonderes Gewicht zu legen, so hat sein Name vor dem Auszug und der Umstand, dass auch die Holzschnitte mit den Anfangsbuchstaben seines Vor- und Zunamens bezeichnet sind, doch schon früh verführt, Köbeln auch für den Urheber des Wappenbuchs zu halten, wobei freilich Cyr. Jakobs Vorrede ganz unbeachtet blieb. Als auch dieser 1550 gestorben war, hatte der um die deutsche Litteratur und die Bücherillustration durch den Holzschnitt in der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts hochverdiente Buchhändler Sigism. Feyerabend in Frankfurt am Main die sämmtlichen Holzstöcke des Wappenbuchs an sich gebracht und fand er sich bewogen, mit Hülfe derselben eine zweite Ausgabe dieses Buchs, 1579 gedruckt von J. Schmidt in Frankfurt, Fol., in seinem Verlag herauszugeben, in deren an den Würzburg'schen Botenmeister Adam Khal gerichteten Vorrede er sagt, Kobel, den er einen „weiland Liebhaber alter Geschicht und Chronikschreiber" nennt, „habe auch einen feinen Schatz des Röm. Reichs Wappen zusammengetragen vnd für etlichen jaren öffentlich in Truck aussgehen lassen", welches Wappenbuch er, Feierabend, jetzt wieder erneut und herausgegeben. Er fällt also auch in den Irrthum, Köbeln selbst für den Urheber des Wappenbuchs und den Sammler der Wappenholzschnitte desselben zu halten, was, wegen des seit mehr als 30 Jahren noch mehr verdunkelten Sachverhältnisses, eher zu entschuldigen ist. Im Uebrigen hat die zweite Ausgabe denselben Auszug aus Köbel und dieselben nachfolgenden Holzschnitte der Fahnenträger wie die erste, doch sind noch andere meist Ammansche Holzschnitte aus Feierabends Vorräthen hinzugefügt, so vor der Vorrede Elias von Raben gespeist, wo links ein Wappenschild, mit einem bärtigen Mannskopf darin, an einem Baum hängt, wahrscheinlich derselbe, wie der in Beckers Jost Amman S. 17 aus den biblischen Figuren von 1579. 4. angeführte und zwischen dem Text des Auszugs eingedruckte Wappen mehrerer Fürsten und andere.

Kommen wir nun auf die Holzschnitte der Fahnenträger in der ersten Ausgabe von 1545 zurück, so giebt Cyr. Jakob in seiner Vorrede als Ursache der mehrmals veränderten Signaturen (die bei den Holzschnitten von B bis E des grossen lateinischen, dann von A bis L des grossen und endlich von a bis c des kleinen deutschen Alphabets laufen) an, dass die Holzschnitte nicht

zu gleicher Zeit, sondern an drei verschiedenen Orten wären geschnitten worden, weshalb er sie nicht auf einmal nach ihrer Reihe, sondern absatzweise, wie sie eben ankamen, habe drucken können. Diese Angabe ist wichtig, denn es sind daraus mit völliger Sicherheit nachstehende Folgerungen zu ziehen.

a. Dass die Bezeichnung aller Blätter (bis auf 8 oder 9 ganz unbezeichnete) entweder mit den Buchstaben I K oder mit K allein, wo einmal die Verlängerung des vordersten senkrechten Balkens nach unten zu zugleich das I oder J vertritt, auf den Zeichner und nicht auf den Formschneider geht und dass das auf den beiden Blättern von Frauenberg und Rittlingen dem Buchstabenzeichen beigefügte Werkzeug, welches wie ein Stichel aussieht, der oben mit einem Schaft oder einer Handhabe versehen ist, kein Formschneidemesser sein, sondern etwas anders andeuten muss.

b. Dass der Künstler seine Zeichnungen mit dem Griffel oder mit der Feder Strich vor Strich grade so wie sie geschnitten werden sollten wahrscheinlich auf den Holzplatten selbst, die nachher an die Formschneider verschickt wurden, vorgerissen haben muss, denn nur auf diesem Wege war es möglich, bei der Ausführung in Holzschnitt durch verschiedene Hände eine so allgemeine Gleichförmigkeit zu erzielen wie hier, wo man bei Vergleichung der dreierlei Formschneiderarbeit, nach Anleitung der Signaturen, keinen merklichen Unterschied wahrnimmt.

c. Dass die Zeichnungen unmittelbar vor und für den Schnitt gemacht, mithin nicht viel älter als von 1545, am wenigsten aber eine Verlassenschaft des damals schon seit 12 Jahren verstorbenen Köbel sein können.

2. Die Holzschnitte zu Boccatius de claris mulieribus. Bernae Helv. Matth. Apiarius. 1539. Fol., einem der beliebtesten Unterhaltungsbücher des Mittelalters, welches im XV. und XVI. Jahrhundert sowohl in der lateinischen Originalsprache als in deutscher Uebersetzung oft gedruckt und häufig mit xylographischen Illustrationen versehen wurde. Hier bestehen sie, mit Ausschluss einiger Wiederholungen, in 13 historischen Vorstellungen zu eben so viel einzelnen Kapiteln, deren im Ganzen 105 gezählt werden. Sie sind in Queroktav, hoch $2^3/_4$ Z., breit $5^1/_4$ Z. und gehören zur Geschichte von Adam und Eva (Kap. 1), Semiramis (2), Ceres (5), Europa (9), Thisbe (12), Arachne (17), der Erythräischen Sibylle (19), die Sibylle Nicauta (41), Lucretia (46), Thamyris (47), Avelia (50), der cimbrischen Weiber (78) und der Päpstin Johanna (99). Der erste dieser Holzschnitte hat auf einem Täfelchen, welches an einem Baum hängt, die Jahrzahl 1537. Der zweite ist mit I K bezeichnet, welche Buchstaben sich auch, mit Ausnahme von drei unbezeichneten Blättern, auf allen übrigen aber durch Punkte von einander getrennt, finden. Bei ihnen liegt fast immer ein Dolchmesser von derselben Art, wie es auch einige

andere gleichzeitige Künstler, z. B. Urs Graf, Jost Amman, die beiden N. und R. M. Deutsch, bei ihrem Zeichen geführt haben. Was es mit dem Dolch für eine Bewandtniss hat, ist noch nicht näher aufgeklärt; es verlohnte sich wohl der Mühe, die Werkzeuge, die auf den Holzschnitten und Kupferstichen alter Meister neben ihren Monogrammen vorkommen, in getreuen Facsimile's auf einer Tafel zusammenzustellen und deren Bedeutung und Endzweck, mit Rücksicht auf die damalige Technik der Goldschmiedekunst, des Kupferstichs, Formschnitts und Münzeisenschnitts genauer zu untersuchen, was freilich, da wir von der unserer heutigen verbesserten Technik vorangegangenen wenig wissen, nicht leicht sein würde. Das mit einem förmlichen Dolchgriff und zuweilen mit einer daran hängenden Schlinge, wie um es mit der Hand in festere Verbindung zu setzen, versehene Dolchmesser hat, so wie der in dem Wappenbuch ein paarmal bei dem Monogramm unsers Meisters befindliche Stichel mit dem bei bekannten Formschneidern um das Ende des XVI. Jahrhunderts so häufig vorkommenden Schneidemesserchen so wenig gemein und sieht demselben so unähnlich, dass es nicht wohl zu gleichem Gebrauch gedient haben kann, wie denn auch unser Meister ein Zeichner, oder wie diese sich damals nannten, ein Reisser, aber kein Formschneider war. In dem Bokkaz zeigt er sich anders, als im Wappenbuch; es hält schwer ihn wieder zu erkennen, welches aber einmal daher kommt, weil der Gegenstand in beiden verschieden ist; dort sind es historische Vorstellungen aus entfernten Zeiten, hier einzelne gleichartige Figuren, fast dreimal so gross als die dortigen. Dann, weil die Zeichnungen zu jenem acht Jahr früher entstanden sind, wo er die Höhe wie im Wappenbuch noch nicht erreicht hatte. Uebrigens gehören die zum Bokkaz zu den besseren Bücherholzschnitten aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, sie sind gut erfunden und gezeichnet und nähern sich im Allgemeinen dem Holbeinschen Styl. Anachronismen und andere Verstösse müssen dem Zeitalter zu gut gehalten werden. Assyrier, Meder und Scythen erscheinen im deutschen Zeitkostum neben römisch gerüsteten Kriegsleuten; nur die Frauen sind zuweilen etwas phantastischer gekleidet. Kaiser Augustus, dem die Sibylle die Mutter Gottes zeigt, hat ein Wappen mit dem doppelten Reichsadler neben sich; in der Flucht der Clölia ist die Tiber nicht breiter als das Pferd lang ist, auf welchem sie sitzt; die cymbrischen Weiber, in der Tracht der Basler Bürgerfrauen, erhängen sich und schlachten ihre Kinder, um der römischen Sklaverei zu entgehen, nicht in der Wagenburg, sondern in einer mit einem grossen Kachelofen versehenen Stube. In dem letzten Holzschnitt wird der kreisende Papst von dem Narren, der hinter einer Säule steht, verspottet. Die Unart der alten Drucker, die Anzahl ihrer Bücherholzschnitte durch Wiederholung oft an den ungeeignetsten Orten zu vermehren,

zeigt sich auch hier. Die Vorstellung zur Arachne, worin ein grosses Spinnengewebe oben an der Decke des Zimmers, worin sie sich erhängt hat, nicht fehlen durfte, ist auch zu Kap. 48 von der Buhlerin Bearna, die sich die Zunge abbiss, um ihre Liebhaber nicht zu verrathen, wieder angewandt und die Spinnwebe hier wahrscheinlich durch Aufdruck eines Handstempels in einen schwarzen mit weissen Streifen durchzogenen Fleck verwandelt worden. Ebenso ist die Scythenkönigin Thomyris, die den Kopf des Cyrus in einen mit Menschenblut gefüllten Schlauch steckt, zu Kap. 54 von der Malerin Thamiris wohl nur der Namensähnlichkeit wegen wiederholt. Was die Formschneidearbeit betrifft, so ist sie zwar im Ganzen tüchtig, aber für so kleine Dimensionen nicht fein und zart genug, die Umrisse sind zu dick, die Schraffirung zu wenig sparsam, die Köpfe ohne schärfere Charakteristik.

Ausser den beiden Büchern unter vorstehenden Nr. 1 und 2 sind weiter keine andre mit Holzschnittfolgen von unserm Meister bekannt, denn die in dem Kunstarchiv cit. loc. S. 51—53 angeführten gehören nicht hierher, da sie entweder wie die dortigen N. 7 bis 9 gar nichts mit ihm gemein haben, oder nur einzelne Blätter von ihm enthalten, die noch dazu, wie in N. 2, 4 und 6 aus jenen beiden Büchern, für die sie ursprünglich bestimmt waren, entlehnt sind.

Eben so wenig können unter den einzelnen Blättern unsers Meisters die Niederkunft der Päbstin Johanna, S. 53 N. 4 des Archivs von neuem aufgezählt werden, denn sie ist schon früher im Bokkaz da gewesen und erscheint hier nur wegen Curiosität des Gegenstandes wiederholt, in der Form eines fliegenden Blatts mit darunter gesetzten Versen. Auch der Prospect von Eger zu Münsters Kosmographie, ibid. S. 52 N. 7 gehört nicht hierher, denn er ist von einem späteren Zeichner und mit dem abweichenden Monogramm HK versehen. Die angebliche Kopie des Abendmals nach Dürer S. 53 N. 3, von der nicht einmal gesagt wird, welcher von seinen drei verschiedenen Holzschnitten dieses Gegenstandes ihr zum Grunde liegt, ist zweifelhaft und wenn sie existirt, wahrscheinlich von einerlei Hand mit der von Brulliot II. 1553 beschriebenen Kopie nach Dürers Messe des S. Gregor, welche mit I K und der Jahreszahl 1568 darüber bezeichnet ist. Dieser spätere Kopist darf, obgleich er dieselben Buchstaben in seinem Zeichen führt, mit unserm Meister nicht verwechselt werden, daher ihm auch Brulliot eine besondere Nummer gegeben hat. Die einzelnen Blätter des letzteren mit seinem ächten Zeichen beschränken sich also auf:

3, Titelholzschnitt mit einem Mann zwischen Fruchtbäumen stehend, eine Axt zu seinen Füssen, in Folio zu Dioskorides Hist. Herbar. Argent. W. Rihel. 1545 ib. S. 52. N. 5.

4. ein auf dem Kupferstichkabinet des hiesigen königl. Mu-

seums befindliches Blatt, hoch 5' 3" breit 5' 8". Ein König, an der Spitze eines Gefolges von Rittern ist vom Pferde gestiegen und wird von einer Dame empfangen, die ihm mit ihren Begleiterinnen rechts aus der Thür eines Hauses entgegentritt. Im Styl ohngefähr dem Schäufelein ähnlich. Dies Blatt kommt im deutschen Plutarch. Collmar. B. Grieninger. 1541. fol. mit andern unbezeichneten vor. ib. S. 52. N. 6.

5. Der berauschte Noah von seinen Söhnen überrascht S. 53 N. 11 findet sich mit dem Holzschnitt der Lucretia aus N. 2 und andern unbezeichneten, von denen einer (das Wappen von Bern) 1537 hat, in V. A. Ryd Catalogus Annorum et Principum. Bern. M. Apiarius (derselbe Druck wie von N. 2) 1540. fol.

6. Zierleiste 1540. Schmal-Querfolio. ib. N. 5.

7. S. Bonifacius. 1546. 12. ib. N. 6.

8. Das Wolkensteinsche Wappen. Kleinfol. ib. N. 7.

Die Gesammtzahl aller bekannten authentischen Holzschnitte unsers Meisters beläuft sich also auf 165, die alle in der Zeit von 1537—46 entstanden sind, mithin in einer ohngefähr zehnjährigen Periode, welche erst 3 oder 4 Jahre nach dem Tode des alten Jak. Köbel beginnt, daher dieser schon deshalb nicht, wie man gewöhnlich glaubt, der Urheber derselben sein kann. Betrachten wir seine Lebensumstände und Verhältnisse näher, so werden wir dies noch mehr bestätigt finden.

Jakob Köbel aus Heidelberg war zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Buchdrucker zu Oppenheim zwischen Worms und Mainz am Rheine, einer damals blühenden Reichsstadt, später pfälzisch. Er ist ein in der Literatur und namentlich in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften viel bewanderter Mann, auch als Dichter und Schriftsteller bekannt. Schon vor 1490 soll er daselbst gedruckt haben, welches jedoch zweifelhaft erscheint, da die gereimte Uebertragung der Sibyllinischen Weissagungen aus dem Lateinischen ins Deutsche, die er 1492 mit einer Zueignung an seinen Vater Claus Köbel, unter dem Titel Sibille wisag. ohne Ort und Jahr in 4. herausgab, nach der Schlussschrift bei Heinr. Knoblochgern, einem Strassburger Buchdrucker, gedruckt ist. Auf dem Titelblatt stehen 2 Sibyllen in Holzschnitt, die Zueignung ist datirt: Heydelberg zur Schleyerulen, und diesen Vogel führt er auch in seinem Signet, welches, wie das unten beigedruckte Facsimile zeigt, eine schwäbische Jungfrau mit einem Wappen enthält, worin die Nachteule auf einem Zweige sitzt, worüber ein Schriftzettel. So steht es mit einigen Buchstaben, deren Sinn noch zu enträthseln ist, unter andern mit der Inschrift Insignia Jac. Köbelii V. J. B. (Utriusque Juris Baccalaurei) Protonotarij et Chalcogr. Oppenheimen. zu Ende der weiter unten angeführten Elucidatio von 1512. Auf den protonotarius komme ich weiter unten zurück. Chalcographus heisst hier nicht Kupferstecher, son-

dern Buchdrucker wegen der damit verbundenen Schriftgiesserei. In Heidelberg scheint er auch studirt und es in dankbarer Erinnerung behalten zu haben, denn 1519 schenkte er der philosophischen Fakultät daselbst das von ihm gedruckte Calendarium Romanum. Die sibyllischen Weissagungen druckte er um 1516 lateinisch unter dem Titel Opusculum de vaticiniis Sibillarum zu Oppenheim ohne Jahr in 4. und eben so mit drei andern Tractaten (Discordantie S. Jeronimi et S. August. Judeor. et gentium testimonia de Christo und Centones Probe Falconie) zusammen. Hier haben die Sibyllen 12 blattgrosse mittelmässige Holzschnitte in ganzen Figuren derselben mit Spruchzetteln, welche, wie Dibdin Bibl. Spenc. III. 173 u. f. bemerkt, denen nachgeschnitten sind, die in Phil. de Burberiis Opuscula, woher auch die meisten jener Traktate stammen, Rom. 1481. 4. und früher in der Ausgabe Neap. 1478. 4. enthalten sind, weshalb in den deutschen Kopien der italienische Ursprung nicht zu verkennen ist. Köbel war ein Anhänger, Freund und Verehrer des ausgezeichneten Mathematiker, Joh. Stöffler, Professor zu Tübingen, den er nur um wenige Jahre überlebte und um dessen Schriften er sich durch Herausgabe, schriftliche und bildliche Erläuterung grosses Verdienst erwarb. Er hat von ihm gedruckt das vorerwähnte Calendarium Romanum magnum Caesareae Majestati dicatum D. Joan. Stoeffleri Justingensi mathematico authore. Oppenh. 1518. fol. und in deutscher Ausgabe der Neuste gross Römisch Calender mit seinen Auslegungen, Erklärungen, Regeln u. s. w. Oppenh. 1522. fol. weniger ein sogenannter Kalender, als astronomische Ephemeriden, dergleichen von ihm und J. Pflaum unter dem Titel Almanach nova schon Ulm. 1499. 4. erschienen waren. Ebenso hatte er vorher die Elucidatio fabricae ususque Astrolabii Jo. Stofflerino autore. Oppenh. 1512. fol. gedruckt und dieses nachher anderwärts häufig wiederholte Werk mit einer von ihm selbst geschriebenen Perbrevis Astrolabii declaratio und mit Holzschnitten versehen, welche letztere uns aber, da sie wahrscheinlich nur mathematische Figuren sind, hier nicht interessiren können. Endlich wollte er auch Stöfflers Cosmographicae aliquot descriptiones herausgeben, aber der Tod übereilte ihn und die Ausgabe, welche Dasypodius übernommen hatte, erschien erst in Marpurg. 1537. 4.

Köbels eigne mathematische Schriften, die wegen ihres populären Vortrags in deutscher Sprache und ihrer praktischen Brauchbarkeit für den gemeinen Mann zu ihrer Zeit sehr beliebt und meist von ihm selbst gedruckt, auch in vielen andern Ausgaben, die hier übergangen werden, verbreitet waren, sind folgende:

Das new Rechenpüchl. Wie man auff den Linien vnd Spacien mit Rechenpfennigen rechen lernen mag. Zum Drittenmale gebessert. Oppenh. 1518. 4. Die hiernach vorauszusetzenden

frühern Ausgaben mögen von ihm ohne Ortsangabe gedruckt sein, mit andern Druckorten finden sich deren von 1514 und 1516.

Mit der Kreyden od. Schreibfedern durch die Zieferzal zu rechen. Ein neuw Rechenbüchlein. Oppenh. 1520. 4.

Ein New geordnet Visirbuch, Oppenh. 1515. 4. zuweilen auch als Anhang zu seinem Rechenbuch.

Eyn künstlich sonn Uhr in eynes yeden menschen Lincken Handt gleych wie in eynem Compass zu erlernen. Mayntz. 1532. 4. mit Holzschnitt. Eine Oppenheimer Ausgabe ist nicht bekannt.

Baurenkompass. Zu nutz vnd gut alldenjenigen so sich auff den kompass nit verstehen oder den nit allezeit bei inen haben. Frankf. a. M. 1580. mit Holzschnitten. 4. wie vor.

Von Ursprung der Teilung, Maass vnd Messung des Ertrichs, der Ecker, Weyngarten, Krautgarten vnd anderer Velder u s. w. durch Regeln, Exempeln vnd Figuren angezeygt vnd erklärt. Oppenh. 1522. 4. mit Holzschnitten. Diese Anweisung zum Feldmessen erschien auch mit zwei vorangehenden über den Jakobsstab und über die Messung vermittelst des Spiegels, unter dem Titel:

Geometri, Von künstlichem Messen vnd absehen, allerhand hohe, flache, ebene, weyte vnd breyte u. s. w. durch schöne Figurn vnd Exempel, Von — — Jac. Köbel, weiland — — verlassen, ohne Ort 1535. 4. Diese nach seinem Tode erschienene Ausgabe, welche ich selbst besitze, ist nicht in Oppenheim, sondern ohne Zweifel in Frankfurth a. M. bei Christ. Egenolph gedruckt, von welchem er auch 1540 und von seinen Erben 1563 wieder gedruckt wurde. Wahrscheinlich ist das Buch in dieser Gestalt jedoch zuerst 1531 bei ihm selbst herausgekommen, denn jedes der drei Stücke, aus denen es besteht, hat eine besondere Ueberschrift und Vorrede des Verfassers und die Ueberschrift der Spiegelmessung schliesst: „Jetzo dem Jacobstab angehencket von Jac. Köbel. Ann. 1531. Aus den Vorreden erfahren wir von ihm und zwar aus der ersten zum Jakobsstab, dass er diesen „auss gutwilliger neygung vnd zeit vertreibens, disen Mertzen, seines krancken Beins des wirkenden Gegichts, Desshab er auch am stab gehn muss, zu werck gelegt“; aus der zweiten, dass er einen gleichnamigen Sohn Jakob und Töchter hatte, denen er zugleich gute Lehren giebt, den Spiegel „nit zu hoffart mit teuffelischen farben (Schminke), Schleyern, Bengin (?) Schappeln vnnd kleidern“ zu missbrauchen; aus der dritten, dass er diese Anweisung in Folge einer Zusage in seinem ersten Rechenbüchlein verfasst und in Druck gegeben habe. Dass ein göttinger Professor und Mathematiker wie Kästner (Gesch. d. Mathem.) im XVIII. Jahrh. Köbels Ausmessungsregeln für nichtrechteckige Gegenstände als unscharf und unrichtig tadelt, kann diesen nicht herabsetzen, der seine Schrift selbst „ein kindisch wercklein vndersten anfangk“ nennt. Die unbedeutenden Holzschnitte in diesem Buch bestehen in kleinen visirenden

oder messenden Figuren mit ländlicher Umgebung, nur der Titelholzschnitt hat eine Reihe von 16 charakteristisch gezeichneten und sauber geschnittenen Bauern, die auf ungezwungene Weise so stehen, dass sie mit einem Fuss, der sich dicht an den Fuss des andern schliesst, eine 16füssige Ruthe bilden. Sie sind eines Hans Sebald Beham würdig, in dessen Manier die Holzschnitte bei Egenolph überhaupt mehr oder weniger einschlagen. Ihre Veranstaltung kann daher auf Köbels Rechnung nicht gesetzt werden.

Schon 1512 war derselbe, wie wir oben bei seinem Signet gesehen haben, Protonotarius oder Stadtschreiber, damals ein stattliches Amt, besonders in einer freien Reichsstadt, indem es nicht nur die Abfassung und Ausfertigung aller schriftlichen Arbeiten, die bei dem Stadtregiment in Folge von Rathsbeschlüssen vorkamen, umfasste, sondern der Stadtschreiber auf diese Beschlüsse selbst einen grossen Einfluss ausübte, weil er, in der Regel den gelehrten Juristen mit dem Mann von der Feder in sich vereinigend, zugleich die Stelle eines Syndicus vertrat und insofern ohne selbst zum Rath zu gehören, bei demselben eine wichtige Rolle spielte. Köbel war nicht nur in den Rechtsverhältnissen seiner Stadt, sondern auch in der deutschen Reichsverfassung bewandert und schrieb, über die Entstehung der letztern das oben schon angeführte lateinische 1532 von ihm gedruckte Buch, worin er der historischen Legende folgend von den 4 Monarchien anhebt und aus welchem Cyriak Jakob seinem Wappenbuch von 1545 einen deutschen Auszug vorgedruckt hat. Ueber die geringe Beschaffenheit der Holzschnitte in den Köbelschen Originalausgaben dieses Buchs und ihre gänzliche Verschiedenheit von denen im Cyr. Jakobs Wappenbuch ist schon oben gesprochen, wir bemerken hier nur noch, dass die in Mainz für Köbel gedruckte deutsche Ausgabe von 1532 eine schöne Titeleinfassung mit Herkulesarbeiten (verschieden von der bei Merlo, die unverkennbar dem Anton von Worms angehört) enthält. Von historischen Arbeiten ist noch seine Fortsetzung von Steinhöfels Chronik bis auf Karls V. in der Ausgabe Frankf. a. M. 1531. fol. zu erwähnen. Ein Schriftchen unter dem Titel: Eine zierliche Rede vnd Vermanung an den grossen Carolo. Oppenh. 1519. 4.[1]) hat eine Vorrede von ihm an Ulrich von Hutten und zeigt, dass er auch an grossen politischen Begebenheiten, die er erlebte, Antheil nahm.

Endlich finden sich noch folgende Schriften von ihm angezeigt, über die ich aber nichts näheres habe ermitteln können.

Elucidarius. Von allerhandt Geschöpfen Gottes, den Engeln, den Himmeln, Gestirn, Planeten vnnd wie alle Creaturen geschaffen sind auff Erden u. s. w. Augsburg 1544. 4. Frankf. a. M. 1549. und öfter mit Holzschnitten. Scheibel III. 110 schreibt

1) Siehe v. d. Hardt. III. 27.

dies Buch dem Köbel zu, welcher aber darin wohl nur den schon im XV. Jahrh. in allen Landessprachen, nur nicht lateinisch gedruckten ältern deutschen Lucidarius von den wunderbaren Sachen der Welt und des Himmels) S. Hain N. 8803 u. f.) erneut haben wird.

Kalender. | New geordnet | mitt vielen vnderwei | sungen der Himmelischen leuff, der | Zeit, der Christlichen Gesetze. | Auch kurtzweilig (Gereympt) | vnnd lustig mitt Exem | peln vnd Figuren. | Getruckt. Oppenh. ohne Jahr (1512). 4. Nach dem Kalender folgt: „Practica, Eininteylung vnd anrede Jacob Cöbels, Stadtschreibers zu Oppenheim in den vorgetrückten teytschen Calender. Die vielen Holzschnitte dieses 24 Blätter starken Büchleins würden wesentlich dazu dienen, die Bewandniss, welche es mit den Holzschnitten in Köbels Drucken hat und ihr Verhältniss zu denen des Meisters I. K. näher zu bestimmen.

Schachzabelspiel. Oppenh. (1520). 4. (Panzer. I. 446. N.1004.

Tischtzucht. Heydelb. 1492. 4. 6 Blätter.

Wenn es mir gleich nicht gelungen ist, mehr als das Obige über den alten Jak. Köbel und seine Leistungen beizubringen, so geht daraus doch zur Genüge hervor, dass er als Buchdrucker, Stadtschreiber, Rechenmeister, Mathematiker und Schriftsteller in diesen und andern Fächern, ein Mann von vielseitiger Thätigkeit gewesen, aber schon nach deren Beschaffenheit, wenn auch für einen Zeichner geometrischer und mechanischer Figuren, doch für einen zeichnenden und erfindenden Künstler in der historischen Bildnerei, besonders von solcher Trefflichkeit, wie der Meister I K nicht zu halten ist. Nimmt man dazu, dass in seinen Drucken nichts vorkommt, was, wenn es nicht bestimmt einem andern Zeichner angehört, mit den Arbeiten des zuletzt gedachten Meisters verglichen werden könnte und dass dieser erst geraume Zeit nach Köbels Tode aufgetreten ist, so wird man sich völlig davon überzeugen, dass dieser nicht der ältere Jakob Köbel selbst ist. Auf diesen negativen Beweis mich beschränkend, begnüge ich mich gern damit der deutschen Kunst einen ihr Ehre machenden Künstler gesichert zu haben, der in Gefahr war, durch deutsche Unkunde und Fahrlässigkeit selbst, wie leider so oft der Fall gewesen, seinem Vaterlande entfremdet zu werden und den Franzosen, die schon früher Jagd auf ihn gemacht, in die Hände zu fallen. Wer aber durchaus für jedes Monogramm einen Namen haben will und wer ein besonderes Gewicht darauf legt, dass in dem Wappenbuch das Hauptwerk unsers I. K. mit einem Auszug aus dem Werke eines verstorbenen Verfassers, dessen Namen dieselben Anfangsbuchstaben haben, vereinigt ist, dem schlagen wir vor, ihn wenigstens Jakob Köbel den jüngern zu taufen, da wir aus dem Obigen wissen, dass der alte Köbel einen solchen gleichnamigen Sohn hatte, aus dem in Ermangelung jeder andern Nach-

richt über ihn alles was man will, mithin, da die Buchstaben dieselben sind, auch der Meister I. K. gemacht werden kann.

In dem Abdrucke der ersten Hälfte dieses Aufsatzes im vorigen Hefte sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

Pag. 91 Zeile 9 von oben lies: „Ueberschrift" statt Unterschrift.
Pag. 93 Zeile 18 von unten lies: „Confluentinus" statt Constantinus. Aus jenem Beinamen allein ist übrigens keineswegs zu schliessen, dass Thielemann Kerver ein Deutscher gewesen sei, denn es liegt weit näher den Beinamen Confluentinus auf einen der vielen Ortschaften zu beziehen, die in Frankreich unter dem Namen Conflanc vorkommen.
Pag. 95 Zeile 8 von oben lies: „Simon Vostre" statt Silvestre.
Pag. 95 Zeile 19 von oben lies: „1497" statt 1447.
Pag. 95 Zeile 22 von oben lies: „Remaele" statt Remocle.
Pag. 95 Zeile 13 von unten lies: „Kunstarchiv" statt Kunstblatt.

Schliesslich mag hier eine Wiederholung der schönen Facsimile's von Jacob Köbels Portrait in ganzer Figur und von seinem Signet folgen, welche Lempertz im Jahrgange 1856 seiner Bilderhefte für die Geschichte des Buchhandels unter Nr. 5 zuerst nebst einigen bibliographischen Notizen über denselben bekannt gemacht hat.





Notizen über Jean Fouquet de Tours,

peintre et enlumineur du Roi Louis XI.

Von **J. D. Passavant.**

Ueber die Lebensverhältnisse dieses ausgezeichneten französischen Malers des XV. Jahrhundert, wissen wir nur sehr wenig. Denn so gross sein Ruf auch noch bis in das XVI. Jahrhundert gewesen, so sind uns doch von seinen Zeitgenossen nur sehr dürftige ihn betreffende Notizen zugekommen und war das Andenken an ihn seitdem ganz erloschen. Erst den neueren deutschen und französischen Kunstforschern haben wir es zu verdanken, dass Jean Fouquet die ihm gebührende Stelle in der Kunstgeschichte erlangt hat. Leon de Laborde[1]) vermuthet, dass das Jahr seiner Geburt um 1415 und das seines Todes um 1485 falle, ohne jedoch hierfür einen documentirten Beweis beibringen zu können. Jean Fouquet war nicht nur ausgezeichnet in der Miniaturmalerei, sondern er hat auch grössere Gemälde ausgeführt und wird von Francois Robertet seinem Zeitgenossen, „Jehan Foucquet, paintre et enlumineur" genannt. Werke von ihm in den beiden Arten der Malerei sind auch bis auf unsere Zeiten gekommen und zeigen beide in Darstellungs- und Behandlungsweise den Einfluss der Eyckischen Schule, wie er im XV. Jahrhundert im nördlichen Frankreich aufgekommen war. Es scheint jedoch nicht, dass unser Meister seine Studien in den Niederlanden gemacht, da ihm die Technik der Eyckischen Oelmalerei nicht bekannt war und seine grösseren Portraitbilder in Tempera gemalt, nur leicht mit Firniss-Lasuren vollendet sind. Diese Behandlungsweise war um Mitte des XV. Jahrhunderts auch in Italien gebräuchlich, doch glauben wir nicht, dass er jene Technik in diesem Lande kennen lernte, indem vielmehr anzunehmen ist, dass sie eine damals in Frankreich allgemein verbreitete war. Indessen ist es sicher, dass Fouquet in seinen jüngeren Jahren in Rom gewesen und daselbst das Portrait des Papstes Eugen IV. (regierte von 1431—1447) für die Kirche Sta. Maria sopra Minerva in dieser Stadt gemalt hat.[2]) Auch ist es bemerkenswerth, dass er in den Hintergründen seiner Compositionen nicht nur gothische Architektur im schönsten und reinen Styl des XIV. Jahr-

1) Leon de Laborde: La renaissance des arts en France. Paris 1850. Vol. I. p. 157.

2) Archives de l'art. français. Vol. VII. p. 168.

hunderts angebracht, sondern auch antike Gebäude und solche der feinsten italienischen Renaissance in der Art des Leon Baptista Alberti. Es wäre jedoch auch möglich, dass er einige seiner architektonischen Vorbilder letzterer Art im südlichen Frankreich hätte finden können.

In dem schon angeführten Buche des Grafen Léon de Laborde befinden sich nachstehende Notizen über Zahlungen an Jean Fouquet, wodurch wir Nachricht über einige seiner Werke und über die Zeit seiner Thätigkeit in Frankreich erhalten.

Zuvörderst finden wir in den Rechnungen der Begräbnissfeierlichkeiten des Königs Charles VII., gestorben am 22. Juli 1461, die Ausgabe von 40 St. an Pierre de Hennes, welcher die von Jacob Lictemont abgeformte Maske des verstorbenen Königs, von Bourges nach Paris brachte, auf dass „Foulquet" der Maler, sie zum Dienst bei dem Einzug in Paris bemale.[3])

Zehn Jahre später, am 26. December, erhielt Fouquet 55 L. 1 S. für 40 goldene Schilde und für gewisse Gemälde, welche er in Auftrag des Königs (Ludwig XI) zum Dienst der Ritter des St. Michael-Ordens gefertigt hatte.

Die früheste Nachricht, dass er Maler des Königs gewesen, finden wir erst in einer Notiz in dem „Catalogue des Archives de Joursanvault" Nr. 824, folgenden Inhalts: „1472. Fouquet, peintre du Roy, chargé de l'enlumineure d'un livre d'heures pour la Duchesse d'Orleans." Weitere Nachrichten über dieses Gebetbuch sind uns nicht bekannt.

Als der König Ludwig XI. im Jahre 1474 sein Grabmonument wollte fertigen lassen, berathschlagte er darüber mit zwei der ausgezeichnetsten Künstler und steht hierüber folgendes in den Rechnungsbüchern: „Au Michau Colombe tailleur d'image et Jehan Fouquet peintre à Tours, 22 liv. sçavoir au dit Colombe 13 liv. 15 S. pour avoir taillé en pierre un petit patron en forme de tombe qu'il a fait du commandment du Roy et à sa portraiture et semblance pour, sur ce, avoir avis à la tombe que le Roy ordonnera estre faite pour sa sepulture, et au dit Fouquet (L. 8, 5 S.) pour avoir tiré et peint sur parchemin un autre patron pour semblable cause." Zuletzt noch enthält die neunte Rechnung des Sir Jehan Briconnet, conseiller du Roy, folgende Notiz bei einer Zahlung zu Ende des Jahres 1475: „à Jehan Foucquet peintre du Roy, pour entretenir son estat."

Durch obige Angaben, welche ein Zeitraum von beiläufig 30 Jahren seiner Thätigkeit umfassen, erhalten wir documentirte

3) In Frankreich war es zu jener Zeit Sitte, dass bei Begräbnissen der Verstorbenen aus vornehmen Stande, während deren Ausstellung und dem Tragen zum Grabe das Gesicht mit einer über dasselbe geformten und bemalten Maske bedeckt wurde, um dem Todten ein besseres Ansehen zu geben.

Aufschlüsse über die Zeit, in welcher der Meister geblüht, jedoch nur wenig und sehr ungenügende über einige seiner Werke, von welchen keines mehr auf unsere Zeiten scheint gekommen zu sein. Auch ein Mariabild, welches Margarethe, Statthalterin der Niederlande besessen, ist verschollen und kennen wir es nur aus dem von Herrn Le Clay mitgetheilten Auszug des im Jahr 1530 angefertigten Inventars ihrer Kunstgegenstände in ihrem Schloss zu Mecheln, wo es folgendermassen bezeichnet ist: Ung petit tableaut de Notre Dame, bien vieulx, de la main de Foucquet, ayant, istuy et couverture.[4]) Dagegen sind wir im Stande über mehrere seiner Werke, die noch erhalten sind, zu berichten.

Einen schönen Auftrag für grössere Malereien erhielt er von Jacques Coeur, argentier (trésorier) des Königs Carl VII. für dessen Kapelle in seinem Palast zu Bourges, Maison de Jacques Coeur genannt. Er malte hier in fresco (oder in Tempera?) in die Felder des Gewölbes immer zwei grosse ganze Figuren schwebender Engel und unter ihnen in der Mitte noch einen dritten nur zur Hälfte gesehen. Es sollen grossartige Gestalten von hoher Schönheit sein.[5])

Noch einen andern sehr einflussreichen Verehrer fand Fouquet in dem Maitre Etienne Chevalier aus Melun, welcher wie Montfaucon[6]) angibt, „conseiller du roi, maître des comptes et trésorier de France" gewesen und in hohem Ansehen gestanden habe. Er starb am 4. Sept. 1474 und ist in der Kirche Notre Dame de Melun begraben. Für seine Kapelle in dieser Kirche liess er von unserm Meister zwei Bilder, wahrscheinlich ein Diptychon, nach dem Gebrauch jener Zeit, malen und von denen das eine die von Seraphim und Cherubim umgebene heilige Jungfrau mit dem Christkind an der Brust darstellt, während das andere den Maître Etienne Chevalier selbst, in halber Figur in Lebensgrösse, der von seinem Schutzpatron dem h. Stephan begleitet, die heilige Jungfrau verehrt.

Nach einer von Léon de Laborde[7]) mitgetheilten Tradition, welche durch die sehr individuellen, feinen Züge der Marie sich zu bestätigen scheint, soll diese das Portrait der Agnes Sorel, der Geliebten des Königs Carl VII., sein. Diese starb am 9. Februar 1450; ist nun die Tradition begründet und hat Fouquet sie nach dem Leben gemalt, so wäre das Bild schon vor Mitte des XV. Jahrh. entstanden. Dieses merkwürdige Marienbild, oder eine alte Copie desselben, deren es nach Léon de Laborde mehrere geben soll, befindet sich in der Sammlung van Ertborn im Museum zu Ant-

4) Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne etc. Paris 1849. Vol. I. p. XLV.
5) Mündliche Mittheilung des Hrn Eugene Piot in Paris.
6) Monuments français etc. vol. III. p. 247.
7) La renaissance des arts. Vol. I. p. 168.

werpen. Es ist etwas Grau in der Carnation, scheint aber durchs Reinigen gelitten und seine warmen, braunen Lasuren verloren zu haben.

Das Portrait des Stifters mit seinem Schutzheiligen St. Stephan hat dagegen noch die ganze Wärme seines ursprünglichen Colorits; die Köpfe sind sehr charakteristisch dargestellt und hat das Ganze eine grossartige Haltung; dagegen verräth die Art der Ausführung, welche bei Einzelheiten öfters ins Kleinliche geräth, den Miniaturmaler; dieses ist namentlich an dem Stein, welchen der Heilige hält und mit unendlich vielen kleinen Flächen versehen ist, sehr auffallend.

Dieses, so wie überhaupt die grösseren auf Holz gemalten Bilder des Fouquet, sind im Tempera gemalt und nur die Lasuren in den Schatten der Fleischtheile und der Gewänder scheinen mit einem Oel- und vielleicht auch Harzfirniss ausgeführt. Dieses Bild erwarb vor etwa 40 Jahren Herr Georg Brentano-Laroche aus Frankfurt a. M. bei einem Kunsthändler in Basel und ist es jetzt im Besitz seines Sohnes Hrn. Louis Brentano.

Bei demselben Kunstfreunde und von derselben Herkunft, befinden sich auch die weit ausgezeichneteren 40 Miniaturen[8]) eines Gebetbuches, welche derselbe Maître Etienne Chevalier gleichfalls durch Jean Fouquet hat ausführen lassen und die zu dem Schönsten gehören, was überhaupt in der Miniaturmalerei ist hervorgebracht worden.

Auf den zwei ersten Blättern sehen wir kniend den Maître Etienne Chevalier mit seinem Schutzheiligen und von Engeln umgeben, in Verehrung der h. Jungfrau. Diese mit dem Christkind an der Brust in einer sehr reichen gothischen Nische thronend, hat gleichfalls ein Engelchor zur Seite. Es folgen dann mehrere biblische Darstellungen, ferner solche aus dem Leben der Heiligen und schliessen mit solchen kirchlichen Handlungen, dem jüngsten Gericht und dem Himmel. Demselben Livre d'heures ehedem angehörend, haben sich noch zwei andere Miniaturen vorgefunden, von denen die eine, der h. Martin, seinen Mantel mit einem Armen theilend, darstellt und sich im Besitz des Hrn. Feuillet de Conches in Paris befindet; das andere Blatt bewahrte das Cabinet des verstorbenen Hrn. Samuel Rogers in London. Es zeigt einen Ritter in goldner Rüstung kniend, welcher sein Gebet zu Gott erhebt, während zu den Seiten zwischen Felsen des Abgrundes arme Seelen von Teufeln gequält werden und im Grund der Landschaft eine grosse Zahl von Rittern zu Pferde hält. Unten steht eine Stelle aus einem Psalm. Ueber die Zeit, in welcher die Miniaturen ausgeführt wurden, erhalten wir durch die

8) Prof. Eduard Steinle hat ein Verzeichniss dieser Miniaturen im Druck herausgegeben und Schäfer in Frankfurt hat sie photographirt.

Darstellung der Anbetung der Weisen bei Brentano einigen Aufschluss, indem der kniende König das Portrait des Königs Carls VII. ist und Fouquet sicherlich den damals lebenden König darstellte; da dieser nun im Jahr 1461 gestorben ist, so fällt die Entstehung dieser Miniaturen, oder wenigstens ein Theil derselben, vor dessen Todesjahr.

Diese Miniaturen sind alle von sehr vollendeter Ausführung, schön und fein in der Zeichnung und meist edel und immer sehr charakteristisch, lebendig und wahr im Ausdruck der Köpfe. Einige dieser Bilder sind es jedoch im höheren Grade als andere und verrathen die Hand des Meisters selbst, andere scheinen nur nach dessen Entwürfen von geschickten Schülern ausgeführt. Mehrere der Compositionen sind so grossartig und ideal gedacht, als seien sie für grosse Wandgemälde oder Altarblätter entworfen; hierzu gehören namentlich die Himmelfahrt Christi und die der Maria, das jüngste Gericht und der Himmel, welche letztere Darstellung höchst originell in der Anordnung, und von bewunderungswürdiger, grossartiger Wirkung ist. Bei dem Martyrium der heil. Apollonia zeigt er in höchst lebendiger Weise, durch die in Logen befindlichen Zuschauer, die Anschauung der ganzen Welt über die Christenverfolgungen, von dem thronenden und segnenden Christus an, bis herab zu dem Reich des Satans. Andere Darstellungen geben uns ein getreues Bild aus dem wirklichen Leben, wie u. A. die Geburt der Maria, eine Bischofsversammlung und ein Leichenbegängniss, worin der Maître Etienne Chevalier sein eigenes Begräbniss hat darstellen lassen. Das Colorit der Miniaturen ist sehr harmonisch, oft kräftig im Ton, aber ohne grelle Farben. Die Schatten der Fleischtheile, besonders bei Männern, geht ins lichtbräunliche; bei den Weibern und Engeln ist die Carnation dagegen sehr hell, aber überaus zart und fein gehalten.

Grössere Miniaturen Fouquets befinden sich in einem Manuscript des ersten Theils der Jüdischen Antiquitäten des Flavius Josephus, in Folio, welche die k. Bibliothek in Paris unter Nr. 6891 aufbewahrt. Nach einer am Ende des Buches geschriebenen Notiz des Français Robertet, Secretair Peters II. von Bourbon, Gemahl der Anne de France, Tochter Ludwig XI., sind die drei ersten und älteren darin befindlichen Miniaturen von einem Miniaturmaler des Herzogs Jean de Berry und wie Léon de Laborde glaubt, von Paul de Limburg und seinem Bruder ausgeführt. Die andern elf (aus Versehen hat Robertet nur neun angegeben) sind von der Hand des „bon paintre et enlumineur du roy Loys XI. Jehan Foucquet natif de Tours“[9]) Sie sind auch sehr schön und von

9) Dr. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839. S. 371. Derselbe erwähnt auch noch S. 374 eine französische Uebersetzung des Livius in drei Foliobänden, welche mit vielen grossen Miniaturen ausgestattet

einem grösseren Format als die bei Hrn. Brentano, erreichen jedoch diese nicht in der Lebendigkeit und Feinheit der Ausführung und befinden sich dabei keine so grossartige Compositionen. Es sind folgende Darstellungen: 1. Die Rotte Korah von der Erde verschlungen. 2. Der Sturz der Mauern von Jericho. 3. Besiegung der Juden und Entführung der Bundeslade nach Asdod. 4. Anbieten der Königskrone an David. 5. Der Tempelbau. Hiebei der Tempel als ein herrlicher, gothischer Dom genommen und unten braun mit Gold, oben grau in Grau ausgeführt.[10]) 6. Davids Triumph. Er fährt in dem Staatswagen der damaligen Könige von Frankreich. 7. Der König Zedekia von Sanherib geblendet. 8. Cyrus lässt die Juden nach Palästina zurückkehren. Dieses ist das vorzüglichste dieser Bilder und in jeder Beziehung ein höchst ausgezeichnetes Kunstwerk, in vorwaltend italienichem Geschmack. 9. Einzug Alexander des Grossen in Jerusalem. 10. Befreiung der Juden vom Joch der Seleuciden durch die Maccabäer. 11. Einnahme des Tempels durch Titus. Hier kommen gewundene Säulen vor, gleich denen in der St. Peterskirche zu Rom, welche für solche vom Tempel zu Jerusalem gelten.

Von den im Tempera gemalten Portraiten Fouquet's kennt man noch das des Guillaume Juvenal des Ursines, chancellier de France, welcher 1472 gestorben ist. Er ist fast lebensgross, in halber Figur, an einem Pulte betend dargestellt und trägt ein rothes Kleid; die Architektur des Grundes ist in Gold gemalt. Die Carnation geht sehr ins Braune. Das Portrait scheint von sprechender Aehnlichkeit. Aus der Gallerie zu Versailles wurde es in das Museum des Louvre gebracht.

Dass Jean Fouquet auch das Bildniss des Königs Carls VII. gemalt, scheint sich von selbst zu verstehen und wird um so wahrscheinlicher, als es ein Paar Copien gibt, welche nach einem Original unsers Meisters gefertigt scheinen. Zu diesen gehört das im Louvre befindliche Exemplar.[11])

In welchem Ansehen als Künstler Jean Fouquet noch im XVI. Jahrhundert gestanden, ergibt sich aus der von Jean Lemaire in Versen geschriebenen „couronne margaritique", worin er ihn neben den Maître Roger (von der Weyden den Alten aus Brüssel † 1464) stellt. Eben so erwähnt er ihn unter den grössten Malern des XV. Jahrhunderts in seiner schon früher im Jahr 1509 geschriebenen Reimchronik, welche besonders gegen die Feinde Ludwigs XII. gerichtet ist. Von beiden Schriften hat Léon

---

sind und zuweilen dem Jean Fouquet zugeschrieben werden. Es seien jedoch nur weit geringere Arbeiten von einem seiner Schüler.

10) Eine Abbildung bei Barrois, Bibliotheque protypographique. Paris 1830. p. 100.

11) Siehe das Deutsche Kunstblatt 1856. S. 24.

de Laborde[12]) Auszüge gegeben, welche der „Recherches sur quelques peintre provinciaux“ des Herrn de Chenevières entnommen sind. In der Reimchronik heisst es unter Andern:

„J'ay des espritz recentz et nouvelletz
Plus ennobliz par leurs beaux pinceletz
Que marmion iadis de Vallenciennes
Ou que Foucquet qui tant eut gloires siennes
Ne que Poyer, Rogier, Hugues de Gand
Ou Johannes qui tant fut elégant.“

In seiner weit später geschriebenen „Couronne Margaritique“ erwähnt Lemaire unsern Meister wie folgt:

„Alors mérite estans en leur danger
Ne peut fuyr que tout ne leur desploye
Car l'un d'iceulx estoit maistre Roger
L'autre Fouquet en qui tout loz s'employe.“

Auch der ausgezeichnete Künstler Jean Pelegrin, genannt Viator, indem er seinen Tractat „De artificiali perspectiva“ Toul 1521 den berühmtesten Malern seiner Zeit widmet, nennt er dabei den Meister Fouquet.

„O bons amis, tresprassez et vivens
Grans espritz, Zeusius et Apelliens
Dicorans France, Almaigne et Italie,
Geffelin, Paul et Martin de Pavye
Berthelemi, Fouquet, Poyet, Copin,
André Montaigne et d'Amyens Colin
Le Pelusin, Hans Fris et Léonard
Hugues, Lucas, Luc, Albert et Bernard
Jehan Jolis, Hans Grun et Gabriel
Vuastele, Urbain et l'ange Micael
Symon de Mans: dyamons margarites
. . . .
Jaspes, berilz, acates et cristaux
Plus précieux vous tiens quetelz joyaux“

12) La renaissance des Arts à la Cour de France. I. p. 161.

Kleine Mittheilungen.

Die nächste R. Weigelsche Kunstauction (am 29. Oktober d. J. die Doubletten der Bremer Kupferstichsammlung und viele kleine Beiträge enthaltend), deren Katalog unsere Leser bereits erhalten haben werden, enthält eine grosse Zahl vorzüglicher Blätter der verschiedensten Meister und Schüler. Wir machen u. A. auf das höchst interessante Blatt (Nr. 775) die Kreuzigung nach J. Jordaens, gest. v. P. de Jode aufmerksam, welches, vom Maler selbst retouchirt, zeigt, in welcher Weise jene Meister der Rubens'schen Schule es verstanden, den Kupferstecher zur treuen Wiedergabe ihrer Ideen zu veranlassen. Die sämmtlichen eingezeichneten Correcturen finden sich auf den späteren Abdrücken sorgsam befolgt. — Eine sehr interessante Sammlung, die des Herrn Geh. Oberfinanzrath Sotzmann, wird in einer der nächsten Auctionen versteigert werden. Wie den Lesern dieser Blätter aus den zahlreichen Arbeiten unsers verehrten Mitarbeiters am besten bekannt sein wird, ist derselbe einer der gründlichsten Kenner altdeutscher Kunst und ist in dieser Beziehung seine Sammlung von vorzüglichem Reichthum. Der augenblicklich in Arbeit befindliche Katalog wird mit der grössten Sorgfalt nach den vorhandenen umfänglichen Vorarbeiten des Herrn Besitzers bearbeitet, um wenigstens literarisch das Andenken dieser seltenen Sammlung zu sichern.

Auf der k. Gemäldegallerie in Dresden sind augenblicklich mehrere Vervielfältigungen in Vorbereitung. Herr Prof. Keller hat soeben die Zeichnung nach der Sixtinischen Madonna vollendet und verspricht dieselbe eine ganz hervorragende Arbeit. Die Platte wird etwa 2 Zoll grösser als der Müllersche Stich und wird sich abgesehen von dem treuen Ausdruck der Köpfe besonders dadurch auszeichnen, dass die eigenthümlich scharfe Lichtwirkung auf den Gestalten der Maria und Barbara zum ersten Male in ungeschwächter Weise hervorgehoben werden wird. Herr Büchel (ein Schüler Steinla's) zeichnet Tizians heilige Familie mit der jungen Frau und wird der Stich nächstens beginnen.

Das grosse Hagelwetter, welches am 27. August Leipzig heimsuchte, hat, wie aus den Zeitungen bekannt, auch die Kunstschätze des Museums betroffen. Indessen sind glücklicherweise die übertriebenen Gerüchte von unheilbaren Schäden dahin zu berichtigen, dass die vier ernstlich verletzten Oelgemälde, besonders De-

laroche's Napoleon, sich bereits auf dem Wege vollständiger Wiederherstellung befinden und dass die Lampe'sche Kupferstichsammlung gleichfalls nur etwa 8—10 Blätter, unter welchen sich keine unersetzlichen befinden, als verloren beklagen muss, während die übrigen Schäden durch geschickte Restauration spurlos getilgt werden können.

In Mainz ist die Kupferplatte zu J. Suyderhoefs „Friedensschluss v. Münster" nach G. Terburg (angeblich „wohlerhalten") wieder aufgefunden worden und werden neue Abdrücke derselben vom westphälischen Kunstverein als Nietenblätter ausgegeben werden.

Das „Journal des beaux arts" v. Siret enthält einen ausführlichen Aufsatz über den Kupferstecher Fr. Forster.

Der Kupferstecher Jacoby in Berlin hat eine Staatsunterstützung von 600 Thlr. zur Reise nach Rom erhalten um dort eine Zeichnung nach Rafaels „Schule von Athen" für den Stich anzufertigen.

Ueber Albrecht Dürer.

Von **R. von Rettberg.**

Der Einfluss Dürers auf unsre bildende Kunst war nicht weniger bedeutsam als der der Reformation auf ihn; wir können schon sagen, dass es gute Geister waren, die ihn und seine Kunst förderten, er war der Mann der Aufklärung, des Fortschrittes, ohne es mit seiner liebenswürdigen Anspruchslosigkeit sein zu wollen und ohne, wie so viele Männer des Fortschrittes, der altdeutschen Frömmigkeit zu entbehren; er wirkte das Gute, ohne gerade damit das Veraltete umstossen oder überhaupt etwas Anderes als das Gute erreichen zu wollen und vielmehr aus einem einfach natürlichen Herzenstriebe.

Demgemäss liegt, trotz der unvergleichlichen Entschiedenheit seiner Zeichnung und seiner bewundernswürdigen künstlerischen Ursprünglichkeit dennoch seine höchste Bedeutung für uns in seiner sittlichen Kraft und Würdigkeit, welche ohne alle schönthuerische Spitzfindigkeit oder Anmassung, immer fest ihr Ziel im Auge hat und überall, wie der rein gegriffene Ton eines Saitenspieles, sicher anschlägt.

Was die äussere Lebensskizze Dürers betrifft, so beziehe ich mich hier auf mein Kunstleben Nürnbergs [1]), wozu die nachfolgenden Bemerkungen mehr nur als Nachtrag dienen sollen, daher ich auch manches Wesentliche, was dort schon gesagt oder wenigstens angedeutet wurde, hier übergehe. Dagegen möchte ich hier stärker, als dort geschehen ist, betonen, welche Haupteindrücke für seine Bildung Dürer empfing, wie er dennoch seine volle Selbstständigkeit bewahrte und wie er den Schuldbrief an das Leben löste.

Indem Dürer zuerst bei seinem Vater das Goldschmiedehandwerk lernte, bildete sich daselbst zunächst sein Sinn für eine reinliche, präcise Zeichnung aus, aber auch aus seinem innersten Wesen heraus der individuelle Gegensatz der mehr malerischen Richtung gegen die rein bildnerische. Daher denn auch der Vater endlich nachgab und den Sohn zu einem Maler in die Lehre that, zu Michel Wohlgemut (1486) und zwar um dieselbe Zeit, als dieser grade sein Hauptwerk schuf, nämlich das Peringsdorferische

1) Stuttgart, Ebner und Seubert, 1854, S. 106—34.

Altarwerk (1487), an welchem auch Dürer's Mitschüler Kaspar Rosenthaler Theil nahm. Als Dürer sodann 1490—94 auf Reisen ging, sah er in Colmar (1492) höchst wahrscheinlich die berühmte Rosenhag-Maria, welche Martin Schongauer daselbst 1473 gemalt hatte und es könnte Dürer's heil. Familie mit dem Schmetterling ein Nachklang davon sein, wie denn Schongauer's Einfluss noch viel später, z. B. in einzelnen Darstellungen des Marienlebens bei ihm nachwirkte. Auch Basel besuchte Dürer damals und im Klein-Baseler Todtentanze des Klosters Klingenthal könnte Dürer die Anregung oder einen bestimmteren Antrieb zu seinem reichen Todtentanz-Holzschnitte von 1497 empfangen haben. Sodann scheint er damals bereits in Venedig gewesen zu sein, worauf die Stelle des zweiten Briefes aus Venedig an Pirkheimer 1506 deutet, wo es heisst: „Daz Ding daz mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen.“ In Italien scheint er einen Einfluss des Andr. Mantegna empfangen zu haben, der, verbunden mit dem Umgange Willib. Pirkheimer's — derselbe kehrte 1497 von seiner Bildungsreise aus Italien zurück — zu Dürer's mythologischen Darstellungen und Sinnbildnereien Anregung gegeben haben mag, die jedoch seiner eigensten Anschauung stets tief untergeordnet blieben und mit denen er, den freien Geist wohl bewahrend, nur äusserlich den Modeforderungen seiner Zeit Rechnung trug. Gleichwohl wusste er die Formen der sogenannten Renaissance so echt künstlerisch und geistvoll zu bewältigen, dass in ihr, welche keineswegs überall und immer dieselbe ist, gerade die Dürerische Renaissance eine besondere und sehr bedeutende Stufe einnimmt und, wie überhaupt sein Einfluss auf die einzelnen Kunstzweige, durchaus nicht übersehen werden darf: er hat sie weit mehr gemacht, als sie ihn; dagegen hatte er in Nürnberg ein Vorbild in den Werken Adam Krafts, deren Seele ihm weit mehr gemäss war und deren Einfluss weit klarer zu Tage liegt, soweit nämlich überhaupt davon bei einem so selbstständigen Künstler, wie Dürer es war, die Rede sein kann.

Dass nun später, nachdem Dürer Meister geworden war, weder die Stadt Nürnberg noch der Kaiser Max ihm irgend eine wesentliche Förderung boten, ist schon öfter wiederholt worden, und Alles, was er uns bieten sollte, musste er aus sich selber holen, wie z. B. sein Ideal eines deutschen Kaisers, wie er uns im Bilde Karls des Grossen (im Landauer Bruderhause zu Nürnberg) zu geben versuchte: es war eben das deutsche Kaiserthum, freilich nicht das aus Dürers Zeit, aber das aus Dürers Herzen! oder sein Ideal eines deutschen Mannes in Hieronymus Holzschuher und der deutschen Frau und Mutter in seinen Marienbildern.

Ueberall in seinen Werken sehen wir unsern Dürer, wodurch er namentlich so wohlthuend auf uns wirkt, im vollsten Einklange mit seiner Gemüthstreue und frommen Seelenreinheit und mit seiner

stets saubern, reinlichen und ehrbaren Erscheinung im Aeussern: damit stimmt überall die keusche Zucht in seinen künstlerischen Gedanken und die klare Bestimmtheit seines Ausdruckes; so rein wie seine Empfindung war auch jeder Strich seiner Zeichnung und vielleicht kein Künstler war so fern von einer gewissen genialen Liederlichkeit wie Albrecht Dürer.

Und nun fragen wir bei einem solchen Manne vor Allem danach: was hat er ausgesprochen, wodurch ist er so bedeutend vor Andern und was hat er uns eingebracht?

Zuerst betrachten wir ihn billig in seinem Verhältnisse zu der Gottheit, denn dieses weist dem Dichter und Künstler vor allen Verhältnissen des Lebens seine mehr niedere oder hohe Stufe an. Betrachten wir ihn in seinem Verhältnisse zum dreieinigen Gotte (Gemälde im Wiener Belvedere 1511; Holzschnitt der Dreifaltigkeit 1511 und Randzeichn. 1515 Bl. 15), so dürfen wir weiter fragen, welcher deutsche Künstler hat so hoch gegriffen in seiner Auffassung! aber freilich wer überhaupt vermag es, von der Gottheit ein Bild zu geben? über das Symbol kann eben Keiner hinaus und „wer darf ihn nennen und wer bekennen" u. s. w. Darum bedarf der Mensch des Vermittlers, und darum ist es vor Allem Christus, der unsern Dürer beseelt.[2]) Sehr merkwürdig und bedeutungsvoll scheint es mir dabei zu sein, dass Dürer — ich habe hier jetzt namentlich seine Kupferstiche, Holzschnitte und Randzeichnungen im Sinne — das frühere Leben Christi nur einmal und zwar, mit Ausnahme der Geburt Christi (in einem Kupferstich und in der kleinen Holzschnittpassion), nur eingeordnet in das Marienleben gab, dagegen das Leiden Christi (mit Einschluss der Wiener Handzeichnungen) viermal, immer in anderer Form durchlebte; sodann, dass, während er auch hier die meisten Darstellungen nur ein-, zwei- und höchstens dreimal gab, Gefangennehmung und Kreuztragung je viermal, die letztere auch leicht getuscht in der Gemäldesammlung zu Dresden, der Oelberg fünfmal, das Schweisstuch sechsmal, die Schaustellung und der Leidens-Christus (Ecce homo) eilfmal, die Kreuzigung zwölfmal vorkommen. Wir sehen daraus, auf welche Momente er das grösste Gewicht legte, ebenso wenn er den Christuskopf ausser dem Schweisstuch nicht allein in Holzschnitt herausgab, sondern auch mehrmals malte, wie zu Nürnberg (bei Herrn Merkel), Göttingen und Insbruck, und in der herrlichen Zeichnung des von allen Nationen getragenen Christus, im Kupferstichkabinet zu Berlin.

Wenden wir uns sodann zu der zunächst stehenden Vermittlerin Maria, so erhalten wir auch hier einen merkwürdigen Einblick in Dürers innerstes Seelenleben. Unter den Frauen fand er nicht wie andere Glückliche sein Ideal in der Braut oder Gattin,

2) Vergl. meinen Aufsatz im deutsch. Kunstblatt 1855, S. 192.

sondern in seiner Mutter. Zu seiner Frau sehen wir in seiner Kunst fast gar keine Beziehung und die eigentlichen Liebedarstellungen, welche bei Dürer ohnehin auffallend selten sind, drehen sich, ohne dass sein Herz irgend welchen Antheil dabei gehabt hätte, entweder, wie ein Liebesantrag, um's liebe Geld, — wurde er ja doch selber um des Geldes willen von seinem Vater an Jakob Frey und dessen Tochter Agnes rein verhandelt! — oder um Eifersucht (Hahnreih, „Ercules"), oder um das Ende durch den Tod, wie in den Kupferstichen: der Spaziergang, der gewaltsame Greis, das Wappen mit dem Todtenkopfe. In andern Blättern gehen Mann und Weib wenigstens sehr kühl neben einander her, wie im Bauer und seiner Frau, im Türken und seiner Frau. Auch im Koch und der Wirthin und der Dame zu Pferde mit dem Landsknecht, in denen etwa ein Gerhard Terburg uns eine ganze Novelle hätte ahnen lassen, können wir nur gezwungen an irgend ein feineres Verhältniss denken, und nur einmal, im Kupferstich des tanzenden Bauernpaares, kommt, und zwar mit merkwürdiger Objectivität, ein eigentlicher Frohsinn zur Darstellung; aber vom Glück in der Liebe finden wir keine Spur.

Dagegen im Verhältnisse zu seiner Mutter konnte sein Herz mitreden und er fand dafür den würdigsten Ausdruck in dem Verhältnisse des leidenden Christus zu seiner Mutter, wie er — im Marienleben — von ihr Abschied nimmt und wie er — in der kleinen Holzschnittpassion — nach der Auferstehung zuerst ihr erscheint. Dürers Mutter lebte damals noch, denn sie starb erst 1514, und wir sehen so in diesen Blättern jenes Blicken in die Zukunft ausgesprochen, das ihn überhaupt allein sicher über die grausen Verhältnisse dieses Lebens hinwegzuführen vermochte. Als die Mutter starb, betete der treue Sohn ihr noch bis zu ihrem letzten Athemzuge vor; seitdem finden wir nicht etwa noch elegische Stimmungsbilder u. dergl. bei ihm; aber manchmal, wenn er seine Werke überschauete, mag er bei den zwei Blättern noch mit besonderem Antheil verweilt haben, nicht etwa in schwächlicher Empfindsamkeit, sondern mit der ihm eigenthümlichen männlichen Würde, welche auch dem innigsten Schmerze einen sichern Halt darbietet. Bei seiner Frau fehlte ihm nicht viel weniger als Alles, ihm fehlte die höhere Liebe und ihm fehlten Kinder. Darum legte er all sein Sehnen und Empfinden in seine zahlreichen Bilder der Maria mit dem Kinde und der heiligen Familie nieder. Da finden wir das Spiel des Kindes um die Mutter und die Liebe und zarte Sorge der letzteren, das Kind in seiner heiligen Unschuld und das deutsche Weib in seiner heiligen Würde. Unerschöpflich ist hier Dürer sowohl in der Zahl wie in der Wahl seiner Blätter.

Was zunächst die Maria betrifft, so finden wir sie, abgesehen von den Bildern im Wiener Belvedere, dem Rosenkranzbilde im

Stift Strahof zu Prag u. s. w., allein unter den Kupferstichen 14 mal, immer mit dem Kinde. Sodann mehrmals in den Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Max; ja das ganze Leben Mariens hat er noch einmal in der berühmten Holzschnittfolge, einem der liebenswürdigsten Werke, das Dürer überhaupt geschaffen hat. Auch hier legt er entschieden den Ton auf die Mutter Maria: gleich auf dem Titelblatte stellt er sie säugend dar; und wo andere Künstler mit der Himmelfahrt Mariens schliessen, da muss er noch ein Blatt hinzufügen, welches der besondern Verehrung der heiligen Mutter gewidmet ist. Sodann schliessen sich hier noch 7 Darstellungen der heiligen Familie an. Wohl wäre jedes einzelne Blatt werth, nach seiner Anlage und seinem Ausgangspunkte gewürdigt zu werden, aber man müsste eben selber ein Dürer sein, um ihm bis in's Einzelnste ganz beizukommen. Unerschöpflich reich und immer neu hat Dürer sich auf keinem einzigen Blatte wiederholt: Tausende haben sich in ihn versenkt, Alle haben Nahrung und Genuss aus ihm gewonnen, Jeder ist reich durch ihn geworden und es war doch nur ein kleiner Theil, den er ihm abgewann. Darum ist auch Dürer einer von den Wenigen, die man täglich lesen kann, weil er täglich uns etwas Neues erschliesst, indem wir täglich an ihm gleichsam wachsen. Dabei muss ich denen, welche in Dürer nur einen naturalistisch darstellenden Künstler erkennen wollen, bemerken, dass in einzelnen Darstellungen der Maria eine ideale Höhe und Schönheit erreicht ist, welche beweist, dass er gar wohl vermochte, auch in dieser Beziehung das Ausgezeichnete zu geben. — Wie innig er sodann in das Kindesleben einzugehen wusste, habe ich schon früher ausgesprochen.[3])

Nicht minder als in den Darstellungen Christi und Mariens sehen wir in den Heiligen, welche er darstellte, Dürers inneres Seelenleben und sein Verhältniss zu seiner Zeit abgespiegelt, wenn wir uns überzeugen, wie er vor allen auffallend bevorzugt: den Christusträger Christof, den Drachenbesieger Georg, den Johannes, welcher die Offenbarung schreibt und im sogenannten Apostelbilde der Pinakothek vor aller Welt so sicher die Bibel aufgeschlagen hält, den Paul, welcher in demselben Bilde so mächtig dasteht, um mit dem Schwerte für das Wort Gottes einzustehen; namentlich aber den heil. Hieronymus, in welchem ich mehr als irgendwo den Träger von Dürers eigener Stimmung erkenne.[4])

Wie die Hieronymusbilder, so ist namentlich auch der schöne Kupferstich der sogen. „Melancholie" ein sehr merkwürdiges Stimmungsbild, das, obwohl in weniger scharfen Gegensätzen, an die zwei Naturen in unserm Faust gemahnt. In unserm frommen

3) Kunstblatt a. a. O.
4) Kunstblatt a. a. O.

Dürer kann zwar keine Rede sein von einem Zwiespalt des Guten und Bösen, aber doch von einem Zwiespalt im Bereiche des Guten: er stellt ihn uns dar durch zwei Genien, den älteren als Jungfrau unter den verschiedensten Geräthen der Künste und Wissenschaften, noch träumerisch, mit noch unsicherem Blicke wählend und überlegend, den jüngeren als Knaben, jugendlich unbefangen schaffend. Vielleicht sollte der gleichzeitige Hieronymus in der Zelle ein Gegenstück zu diesem Bilde sein und die sichere Ruhe des Forschens darstellen, hervorgegangen aus der Ueberwindung des vorigen Conflictes.

Auch kann nicht übersehen werden, welch ein feines Gefühl Dürer namentlich für die Landschaft hatte, wie reich er auch hier war, und wie er bereits in seinen Todtentanzreitern und den Kupferstichen, in denen oft, wie in der Nemesis, dem heil. Eustach, dem Hahnreih u. s. w., die Landschaft der schönste Theil ist, eine Vollendung zeigt, die noch heute nicht übertroffen ist.

Ich habe bereits angedeutet, wie Dürer in einzelnen seiner Darstellungen auch den Tod einführt. Das war bei ihm weder zufällig, noch auch ein unwillkührliches Zugeständniss an den Geschmack der Zeit, den namentlich Holbein so meisterlich für sich und seinen Humor auszubeuten wusste, sondern der Tod greift zugleich in Dürers eigenste Anschauungsweise entschieden ein. Indem ich mich begnügen muss, auch hier auf bereits früher Angedeutetes zurückzuweisen, will ich hier nur des allerdings auffallenden Umstandes gedenken, dass, wie im Leben, so auch in seiner Kunst der Tod gleichsam mit seiner Frau eintritt, und dass mit der Ueberwindung der Trauer um den Tod seiner Mutter (1514) nun dieser Darstellungskreis, der im Ritter, Tod und Teufel seine geistige Spitze hat, seinen Abschluss findet. Von nun an hat er nichts mehr an den Tod zu verlieren, nichts mehr von ihm zu fürchten: Kinder hatte er nicht, seine Frau konnte ihm nicht sterben, denn sie hatte eigentlich nie für ihn gelebt, sein Vater, seine Mutter waren dahingegangen — das war nun Alles vorbei, und sein eigener Tod machte ihm keine Sorge; das scheint mir das Blatt „Krieger und Tod mit der Sanduhr“ auszusprechen. Dürer selbst ist der noch immer rüstige Kämpfer und von nun an nehmen die positiven Interessen an dem Verlaufe der Reformation, welche mit Luthers Thüranschlag zu Wittenberg in ein bestimmt gegebenes Verhältniss eingeführt wurden, den ganzen Mann und all sein Denken und Sinnen in Anspruch.

Haben wir nun, zwar in allerkürzester Andeutung, gesehen, wie Dürer sich zu den Personen der Gottheit und der Vermittelung und zu den Heiligen verhält, wie er das deutsche Weib, den deutschen Mann, den deutschen Kaiser auffasste, wie innig er am Leben des Kindes Antheil nahm, wie tief und männlich er dem Tode in's Antlitz schauete, so bleibt mir noch übrig, sein Verhält-

niss zu den reformatorischen Bewegungen seiner Zeit in's Auge zu fassen und, nachdem ich schon früher nachgewiesen habe, wie entschieden protestantisch er dasteht [5]), sind namentlich noch hervorzuheben, wie entschieden mild sich Dürer zwischen lärmenden Fanatikern verhält, ja wie diese Milde ein Ergebniss männlich ruhiger Betrachtung der Dinge war und sich als Dürers letzte Errungenschaft ausweist, während Andere umgekehrt immer mehr in eine sie übermannende Partheistellung sich verrannten. Auch hier finden wir jenen sittlich durchgekämpften Abschluss in Dürers Künstlerleben, wie in seinen andern Darstellungskreisen. Schon in seiner Offenbarung zeigte er entschieden seine Farbe, wir erkennen von vornherein seine Stellung gegen das Kirchenverderbniss seiner Zeit, wir erkennen sein in Rede stehendes Verhältniss in der freien Auffassung der neutestamentlichen Stoffe, wir erkennen es im Ritter, Tod und Teufel, der sich uns auf alle Fälle gerüstet darstellt. Und endlich nun, nachdem er die Stürme der Zeit, deren Kämpfe er redlich in seinem Innern durchlebte, in sich überwunden und zu ruhiger Klarheit ausgeglichen hat: nun fühlt er sich endlich auch äusserlich sicher auf einem festen Boden, der ihm von jeher gemäss war, und diese Sicherheit, verbunden mit den wieder frisch belebenden Eindrücken der niederländischen Reise, spricht sich in jener grossartigen Würde und Breite aus, mit der er namentlich sein Apostelbild aufstellte. Was Dürer mit diesem Werke sagen wollte, wird schwerlich je mit einem Worte ausgesprochen werden, denn sicher treffen in ihm eine Menge bedeutender Ideen zusammen und namentlich die Stellung für Luther und Melanchthon oder gegen das Papstthum u. s. w. ist hier gewiss nicht einseitig zum Ausdruck gekommen, sondern es gibt noch ein Letztes, gegen welches Dürer, wie alle Protestanten, Ursache hatte, eben so entschieden eine Stellung einzunehmen — es war die protestantische Unduldsamkeit des eifernden Osiander, welcher seit 1522 erster Prediger an der Lorenzkirche zu Nürnberg war. Blieb doch selbst Willib. Pirkheimer, der so sehr auf der Seite der Reformation stand, dass der Papst über ihn zugleich mit dem bekannten Rathsschreiber Lazarus Spengler 1520 den Bann aussprach, dennoch bei der alten Kirche, weil der fanatische Osiander, nach seiner und wohl auch unserer Ansicht, offenbar zu weit ging, indem er allein s e i n e Theologie gelten lassen wollte und damit namentlich auch Pirkheimers humanistische Bestrebungen für eitelen Tand erklärte. Auch Dürer musste sich m i t Pirkheimer g e g e n den blinden Eifer Osianders erklären, dagegen hielt er sich auch fest gegen Pirkheimer, welcher nun, durch den äussersten Gegensatz ebenfalls zum Gegensatze gereitzt, auch in s e i n e r Weise zu eifern begann. Gingen

5) Kunstblatt a. a. O.

so die religiösen Ansichten der Jugendfreunde in späteren Jahren hier und da auseinander, ohne dass darum doch die Herzen sich von einander gewendet hätten, — man lese nur die Briefe Pirkheimers nach Dürers Tode, — so fand dieser dafür einen Ersatz in Melanchthons Freundschaft, der 1526 in Nürnberg das Gymnasium einrichtete und bei der Gelegenheit unserm Dürer, den er schon 1518 zu Augsburg kennen lernte, innig sich anschloss. Was die Freunde zusammenführte, war nicht allein die gleiche Ueberzeugung, sondern namentlich auch die gleiche natürliche Milde, und ich glaube nicht zu weit abzuirren, wenn ich das sogenannte Apostelbild so auffasse: wie, in Erwartung dessen, was noch kommen soll, der Ritter zwischen Tod und Teufel ruhig seines Weges reitet, so steht Dürer hier, auch nachdem die äussere That geschehen ist, freilich noch viel objectiver und über den Partheien, ruhig, prüfend und wohl gerüstet in der Mitte zwischen den Glaubenseiferern, mögen sie nun Eck und Osiander oder sonstwie genannt werden.

Mit diesem mächtig ergreifenden und Jeden, der es einmal gesehen durch das ganze Leben begleitenden Bilde setzte Dürer seinem reichen, sittlichen und Künstler-Leben den Schlussstein ein und drückte demselben das Siegel der Unsterblichkeit auf. Mit diesem Bilde hatte er sich in bewusster Klarheit abgelöst von den Wirren der ihn umwogenden Leidenschaften und seine Sendung war erfüllt. Er starb, wie er geboren war, am Charfreitag, als ein Künstler, dessen christliche Ueberzeugung und sittliche Würde mit seiner Kunst stets Hand in Hand gingen, als ein Künstler, welcher niemals dem Hohn und der Frechheit gedient und der als Mensch und als Künstler niemals ein Lügner war. Er starb Angesichts eines unvollendeten Bildes des Erlösers, der namentlich auch der seinige war und der ihn durch alle Schatten- und Lichtstunden des Lebens begleitet hatte, wie wir vom Anfang bis zum Ende in der Reihenfolge seiner Werke sehen. Diese lasse ich hier folgen, in der Weise, wie ich meine eigene Sammlung der Werke Dürers geordnet habe, zur leichteren Uebersicht und zu einigem Ersatz für eine ausführlichere Bearbeitung des Lebens und der Werke Dürers, welche hier nicht im Plane lag, wiewohl es allerdings an der Zeit wäre, das was Heller vor bereits vielen Jahren versprochen, aber niemals erfüllt hat, wirklich auszuführen.

Nachschrift.

Diesen Aufsatz, welcher schon vor mehren Jahren geschrieben wurde, fand ich bis jetzt keine Zeit und Gelegenheit mitzutheilen, und so auch eben jetzt nicht die Musse zu einem vollständigen Bilde durchzuführen. Um so mehr war ich erfreut, in letzter Zeit meinen langjährigen Wunsch in dem vortrefflichen Buche des Herrn

v. Eye „Leben und Wirken Albrecht Dürers“, Nördlingen, C. H. Beck, 1860, erfüllt zu sehen. Zwar weicht der Verfasser in seiner Auffassung Dürers mehrfach von meinen Ansichten ab, (daher ich auch keinen Anstand nahm, nachträglich dieselben hier mitzutheilen,) aber dieses kann mich nicht hindern, es dennoch den Freunden Albrecht Dürers und der deutschen Kunst überhaupt, mit ganzer Ueberzeugung angelegentlichst zu empfehlen. Durch genaues Eingehen in die Sittengeschichte der bezüglichen Zeit bietet das Buch einen wirklichen Genuss; wozu der feine Tastsinn, mit welchem der Verfasser Dürers Seelenleben aus den bekanntlich sehr dürftigen Einzelnachrichten herauszuspüren vermochte, wesentlich beiträgt. Das Buch ist in 8 Abschnitte getheilt: 1. Dürers Jugend, Lehr- und Wanderjahre 1471—94; 2. allgemeine Lage der bildenden Kunst in Deutschland gegen die Zeit von Dürers Auftreten, worin der Verfasser eine klare Charakteristik der grössern Zeitverhältnisse ohne zu kleinliches Eingehen in die Einzelerscheinungen der Kunstgeschichte gibt; 3. Dürers Wirksamkeit von seiner Heimkehr bis zur Reise nach Italien, 1494—1506; 4. häusliche Begebenheiten und Reise nach Italien; 5. Blüthezeit, 1507—13; und 6. Arbeiten von 1514—19; dann 7. persönliche Verhältnisse und Reise in die Niederlande und endlich 8. letzte Lebensjahre, 1521—28. Die darauf folgenden Anmerkungen enthalten noch manche werthvolle kleine Zugabe; ein Register erleichtert das Nachschlagen des Einzelnen und den Beschluss macht eine Uebersichtstafel des Besitzstandes der Dürerischen Arbeiten in der Imhofschen Sammlung in den 5 Zeiträumen von 1573, 1580, 1588, 1628 und 1633—58. Einer eingehenden Kritik des Einzelnen, die genau genommen sehr umfangreich werden könnte, da bei dem Mangel hinreichender positiver Anhaltspunkte, bei Dürern der persönlichen Ansicht ein fast zu grosses Feld bleibt, will ich hier namentlich aus letzterem Grunde mich enthalten und so wollen wir u. a. über die Vertheilung der undatirten Dürerischen Holzschnitte und Kupferstiche in seine verschiedenen Lebensabschnitte mit dem Verfasser nicht rechten, um so mehr, da er mit gutem Tacte sich sein Material so zurechtgelegt hat, dass wir im Ganzen uns wohl mit seiner Anordnung einverstanden erklären können. Namentlich aber soll und muss hier ausdrücklich betont werden, dass Herr v. Eye mit seiner Kritik einen bei Weitem höheren Standpunkt einnimmt als der bekannte Heller, der zwar für seine Zeit und Kräfte gethan hat, was ihm möglich war, aber wesentlich einer Nachhülfe bedurfte, wie sie das in Rede stehende Buch wirklich bietet. In der That ist es neben dem Heller durchaus nicht etwa entbehrlich, denn es stellt neben das Verzeichniss Hellers, das als solches immer noch seine Geltung behält, die lebendige Betrachtung und das gediegenere Urtheil, worauf es denn doch vor Allem ankommt. So

z. B., um nur Einzelnes anzuführen, erkennt Herr v. Eye richtig den von Heller verachteten höchst seltenen Holzschnitt der „Philosophie" von 1502 wieder als Original an, ebenso den Holzschnitt des Konrad Celtes, wie er dem Kaiser Max sein Buch „Amorum" überreicht, u. a. m., indem er wohl zu unterscheiden weiss, inwiefern die verschiedenen Holzschneider Dürers seinen Zeichnungen mehr oder weniger Eintrag thaten oder nicht. Das aber vermochte Heller, nicht gehörig geschult, um in den eigentlichen Geist Dürers einzugehen, nicht immer und oft erklärte er ein Blatt als Dürers unwürdig nur desshalb, weil der Holzschneider seine Aufgabe nicht genügend löste. Kurz, Herr v. Eye hat endlich das erfüllt, was Heller vor bereits mehr als 30 Jahren versprochen, — er hat in seinem Buche uns den ersten Theil zum Heller gegeben und zwar in einer Form, welche auf der Höhe der Forschung unserer Zeit, nicht allein gründlicher in den Gegenstand eingeht, sondern auch mit dem gesteigerten Wissen eine sehr angenehme Darstellung verbindet.

Albrecht Dürers Kupferstiche und Holzschnitte nach der Zeitfolge, um 1486—1528.

Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
1.	K.	1	1098	81	1486 fg.	Der grosse Kurier.
* 2.	Hz.	1	1971 app.	4	〃	Dornenkrönung.
* 3.	K.	2	893	92	〃	Der gewaltsame Greis (Tod.)
* 4.	〃	3	643	44	〃	Heil. Familie mit dem Schmetterling.
* 5.	〃	4	891	93	〃	Der Liebesantrag.
* 6.	〃	5	986	80	〃	Der kleine Kurier.
* 7.	Hz.	2			〃	Heil. Hieronymus.
* 8.	K.	6	884	94	1494 fg.	Der Spaziergang.
* 9.	〃	7	783	56	〃	Sebastian an der Säule.
* 10.	〃	8	787	55	〃	〃 am Baum.
* 11.	〃	9	831	78	〃	Das kleine Glück.
* 12.	〃	10	1019	95 u.	1496	Das ungeheuerliche Schwein.
* 13.	Hz.	3			〃	Der Pestkranke.
* 14.	〃	4	1823	104	〃	H. Christof mit den Vögeln.

Lauf. Nr.			H.		B.	Jahr.	
15.	K.	11				u. 1497	Bekehrung Pauls.
16.	Hz.	5					3 Ritter von Todtengerippen überfallen.
* 17.	K.	12	867		67	〃	Die Hexe.
* 18.	〃	13	861		75	〃	Die 4 nackten Weiber (Hexen).
* 19.	Hz.	6	1815		102	〃	Heil. Familie mit 3 Hasen.
* 20.	〃	7	1893		127	〃	Die Kämpfenden („Ercules“).
* 21.	〃	8	1895		131	〃	Reiter und Hellebardier.
* 22.	〃	9	1652		60	1498	Offenbarung Johannis, Titelblatt.
* 23.	〃	10	1656		61	〃	Marter Johanns.
* 24.	〃	11	1658		62	〃	Johann sieht 7 goldene Leuchter.
* 25.	〃	12	1660		63	〃	Weisung gen Himmel.
* 26.	〃	13	1664		64	〃	Die vier Reiter.
* 27.	〃	14	1666		65	〃	Oeffnung des 6. Siegels.
* 28.	〃	15	1668		66	〃	4 Engel die Winde beschwichtigend.
* 29.	〃	16	1685		67	〃	Lobgesang der Auserwählten.
* 30.	〃	17	1671		68	〃	7 Posaunen-Engel.
* 31.	〃	18	1673		69	〃	Engelkampf.
* 32.	〃	19	1675		70	〃	Johann verschlingt das Buch.
* 33.	〃	20	1678		71	〃	Sonnenweib und der Drache.
* 34.	〃	21	1681		72	〃	Kampf Michels mit dem Drachen.
* 35.	〃	22	1687		73	〃	Die grosse Babel.
* 36.	〃	23	1683		74	〃	Das Thier mit Lammshörnern.
* 37.	〃	24	1689		75	〃	Der Engel mit dem Schlüssel.
* 38.	K.	14	477		28	1499 fg.	Der verlorne Sohn.
* 39.	〃	15	450		20	〃	Schmerzensmann mit ausgebreiteten Armen.
* 40.	〃	16	723		63	〃	H. Chrisostomus (nicht Genovefa).
* 41.	〃	17	776		61	〃	Hieronymus in der Wüste büssend.
* 42.	〃	18	483		29	〃	Anna und Maria mit dem Kinde.
* 43.	〃	19	628		42	〃	Maria mit dem Affen.
* 44.	〃	20	489		30	〃	Maria mit dem langen Haar auf dem Halbmond.
* 45.	〃	21	991		82	〃	Die Dame zu Pferde.
* 46.	〃	22	977		87	〃	Der Fähndrich.
* 47.	〃	23	971		85	〃	Der Morgenländer und seine Frau.
* 48.	〃	24	981		88	〃	Die Krieger.
* 49.	〃	25	948		86	〃	Die 3 Bauern.
* 50.	〃	26	921		83	〃	Der Bauer und seine Frau.
* 51.	〃	27	963		84	〃	Der Koch und die Wirthin.
* 52.	〃	28	801		71	〃	Das Meerwunder.
* 53.	Hz.	25	1806		100	〃	Maria im Saal.
* 54.	〃	26	1883		120	〃	Enthauptung der heil. Katharina.
* 55.	〃	27	1102		2	〃	Simson mit dem Löwen.
* 56.	〃	28	1897		128	〃	Die Badstube.
* 57.	〃	29	2139	app.	52	〃	Wappen der Pirkheimer und Rieter.
58.	〃	30	2149	app.	58	〃	〃 des Lazarus Spengler.
59.	〃	31	2089			1502	Konr. Celtis überreicht sein Buch.
60.	〃	32	2063		130	〃	Die Philosophie.
* 61.	K.	29	564		34	1503	Maria säugt das Kind am Zaun.
* 62.	〃	30	1022		101	〃	Wappen mit dem Todtenkopf.
* 63.	〃	31	1020		100	〃	Wappen mit dem Hahn.
* 64.	〃	32	127		2	1504	Geburt Christi.
* 65.	〃	33	116		1	〃	Adam und Eva.
* 66.	K.	34	826		79	1504	Die Gerechtigkeit.

	Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
*	67.	〃	35	815	73	〃	Der Hahnreih.
*	68.	Hz.	33	2118	158	〃	5 kaiserliche Wappenschilde.
*	69.	〃	34	2151		〃	Wappen des Florian Waldauff.
*	70.	K.	36	819	69	1505	Satirfamilie.
*	71.	〃	37	795	68	〃	Apoll und Diana.
s	72.	〃	38	1000	96	〃	Das kleine Pferd.
*	73.	〃	39	1009	97	〃	Das grosse Pferd.
						1506—7	**Aufenthalt in Venedig.**
*						1507—12	Kleine Kupferstich-Passion s. 1512.
*	74.	〃	40	854	76	〃	Traum des Podagristen (Pirkheimer?).
*	75.	Hz.	35	1881	117	〃	Marter der 10,000 Heiligen.
*	76.	〃	36	1832	111	〃	Georg den Lintwurm tödtend.
*	77.	〃	37	1025	54	〃	Christus am Oelberg ausgestreckt.
*	78.	K.	41	426	24	1508	Christus am Kreuze sterbend.
*	79.	〃	42	517	31	〃	Maria mit der Sternenkrone.
*	80.	〃	43	746	54	〃	Georg zu Pferde.
ä	81.	〃	44	737	53	〃	〃 〃 Fusse.
*	82.	〃	45	871	66	〃	3 Genien mit Helm und Schild.
	83.	Hz.	38	1973		1509	Christus am Kreuze.
*	84.	〃	39	1692	76	1509—10	Marienleben, Titelblatt.
*	85.	〃	40	1694	77	〃	Hohepriester weisst Joachim zurück.
*	86.	〃	41	1698	78	〃	Der Engel vor Joachim.
*	87.	〃	42	1703	79	〃	Joachim und Anna.
*	88.	〃	43	1709	80	〃	Geburt Mariens.
*	89.	〃	44	1715	81	〃	Darstellung Mariens im Tempel.
*	90.	〃	45	1720	82	〃	Verlobung Mariens.
*	91.	〃	46	1725	83	〃	Verkündigung.
*	92.	〃	47	1730	84	〃	Heimsuchung.
*	93.	〃	48	1738	85	〃	Geburt Christi.
*	94.	〃	49	1745	86	〃	Beschneidung.
*	95.	〃	50	1754	87	〃	Anbetung der Könige.
*	96.	〃	51	1759	88	〃	Darstellung im Tempel.
*	97.	〃	52	1764	89	〃	Flucht nach Egypten.
*	98.	〃	53	1770	90	〃	Ruhe in Egypten.
*	99.	〃	54	1775	91	〃	Christus im Tempel.
*	100.	〃	55	1781	92	〃	Christi Abschied von der Mutter.
*	101.	〃	56	1787	93	〃	Tod Mariens.
*	102.	〃	57	1793	94	〃	Himmelfahrt Mariens.
*	103.	〃	58	1797	95	〃	Anbetung Mariens.
*	104.	〃	59	1142	16	1509—11	Kleine Passion, Titelblatt.
*	105.	〃	60	1156	17	〃	Adam und Eva.
*	106.	〃	61	1167	18	〃	Vertreibung aus dem Paradiese.
*	107.	〃	62	1176	19	〃	Verkündigung.
*	108.	〃	63	1187	20	〃	Geburt Christi.
*	109.	〃	64	1216	21	〃	Abschied von der Mutter.
*	110.	〃	65	1198	22	〃	Einzug in Jerusalem.
*	111.	〃	66	1208	23	〃	Vertreibung der Verkäufer.
*	112.	〃	67	1225	24	〃	Abendmahl.
*	113.	〃	68	1239	25	〃	Fusswaschung.
*	114.	〃	69	1254	26	〃	Oelberg.
*	115.	〃	70	1272	27	〃	Gefangennehmung.
*	116.	〃	71	1288	28	〃	Christus vor dem Hohenpriester.
*	117.	〃	72	1301	29	〃	Hohepriester zerreisst sein Gewand.
*	118.	〃	73	1315	30	〃	Verspottung Christi.
*	119.	〃	74	1329	31	〃	Christus vor Pilatus.
*	120.	〃	75	1344	32	〃	Christus vor Herodes.
*	121.	〃	76	1359	33	〃	Geisselung.

Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
* 122.	Hz.	77	1374	34	1509—11	Dornenkrönung.
* 123.	〃	78	1390	35	〃	Schaustellung.
* 124.	〃	79	1408	36	〃	Pilatus wäscht die Hände.
* 125.	〃	80	1424	37	〃	Kreuzschleppung.
* 126.	〃	81	1438	38	〃	Schweisstuch.
* 127.	〃	82	1446	39	〃	Kreuzigung.
* 128.	〃	83	1462	40	〃	Christus am Kreuze.
* 129.	〃	84	1475	41	〃	Christus in der Vorhölle.
* 130.	〃	85	1486	42	〃	Kreuzabnahme.
* 131.	〃	86	1501	43	〃	Beweinung.
* 132.	〃	87	1513	44	〃	Grablegung.
* 133.	〃	88	1528	45	〃	Auferstehung.
* 134.	〃	89	1546	46	〃	Christus erscheint seiner Mutter.
* 135.	〃	90	1555	47	〃	Christus als Gärtner.
* 136.	〃	91	1566	48	〃	Christus zu Emmaus.
* 137.	〃	92	1576	49	〃	Christus unter seinen Jüngern.
* 138.	〃	93	1587	50	〃	Himmelfahrt.
* 139.	〃	94	1598	51	〃	Pfingstfest.
* 140.	〃	95	1608	52	〃	Jüngstes Gericht.
141.	K.	46	464	64	1510	Veronika mit dem Schweisstuche.
* 142.	Hz.	96	1640	59	〃	Kalwarienberg.
* 143.	〃	97	1632	55	〃	Christus am Kreuze.
* 144.	〃	98	1866	119	〃	Der Büssende.
* 145.	〃	99	1900	133	〃	Der Schulmeister.
* 146.	〃	100	1901	132	〃	Krieger und Tod.
* 147.	〃	101	1851	125	〃	Enthauptung Johannis.
* 148.	〃	102	1110	4	1510—11	Grosse Passion, Titelblatt.
* 149.	〃	103	1113	5	〃	Abendmahl.
* 150.	〃	104	1118	6	〃	Oelberg.
* 151.	〃	105	1120	7	〃	Gefangennehmung.
* 152.	〃	106	1122	8	〃	Geisselung.
* 153.	〃	107	1124	9	〃	Schaustellung.
* 154.	〃	108	1127	10	〃	Kreuzschleppung.
* 155.	〃	109	1129	11	〃	Christus am Kreuze.
* 156.	〃	110	1137	12	〃	Kreuzabnahme.
* 157.	〃	111	1134	13	〃	Grablegung.
* 158.	〃	112	1131	14	〃	Befreiung aus der Vorhölle.
* 159.	〃	113	1140	15	〃	Auferstehung.
* 160.	K.	47	621	41	1511	Maria mit der Birne.
* 161.	Hz.	114	1860	126	〃	Darbringung des Johannishauptes.
* 162.	〃	115	1101	1	〃	Kain den Abel tödtend.
* 163.	〃	116	1103	3	〃	Anbetung der Könige.
* 164.	〃	117	1800	96	〃	H. Familie mit dem Künstlerzeichen.
* 165.	〃	118	1802	97	〃	〃 mit der Zither, ohne das Zeichen.
* 166.	〃	119	1937	159	〃	Das Behaimische Wappen.
* 167.	〃	120	2122 App.	57	〃	〃 〃 〃
* 168.	〃	121	2146		〃	Wappen der Scheurl und Tucher.
* 169.	〃	122	1818	103	〃	Heil. Christof.
* 170.	〃	123	1833	123	〃	Messe des heil. Gregor.
* 171.	〃	124	1840	114	〃	Hieronymus im Zimmer.
* 172.	〃	125	1646	122	〃	Dreifaltigkeit.
* 173.	K.	48	1651	27	〃	〃 Kopie.
174.	Hz.	126	2115		〃	Titelverzierung: Genien und Schild.
* 175.	K.	49	139	3	1512	Die Kupferstichpassion: od. das kleine Leiden Christi, Titelblatt.

Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
* 176.	K.	50	155	4	1512	Christus am Oelberge.
* 177.	≈	51	173	5	≈	Gefangennehmung.
* 178.	≈	52	189	6	≈	Christus vor Kaiphas.
* 179.	≈	53	208	7	≈	Kaiphas zerreisst sein Gewand.
* 180.	≈	54	229	8	≈	Geisselung.
* 181.	≈	55	245	9	≈	Dornenkrönung.
* 182.	≈	56	265	10	≈	Schaustellung.
* 183.	≈	57	282	11	≈	Pilatus wäscht die Hände.
* 184.	≈	58	302	12	≈	Kreuzschleppung.
* 185.	≈	59	320	13	≈	Christus am Kreuze.
* 186.	≈	60	358	14	≈	Kreuzabnahme.
* 187.	≈	61	377	15	≈	Grablegung.
* 188.	≈	62	339	16	≈	Christus in der Vorhölle.
* 189.	≈	63	394	17	≈	Auferstehung.
* 190.	≈	64	412	18	≈	Peter u. Johann, die Lahmen heilend.
191.	≈	65	445	21	≈	Schmerzensmann mit gebundenen Händen.
* 192.	≈	66	770	59	≈	Hieronymus.
193.	Hz.	127	1925	152	≈	Imagines coeli meridionalis.
* 194.	≈	128	1924	151	≈	≈ ≈ septentrionalis.
195.	≈	129	1923	150	≈	Hemisphaerium australe.
* 196.	≈	130	2106		≈	Horoscopion 1.
* 197.	≈	131	2107		≈	≈ 2.
* 198.	≈	132	2108		≈	≈ 3.
* 199.	≈	133	2109		≈	Culminatorium fixarum.
* 200.	≈	134	1947	169	≈	Wappen mit 3 Löwenköpfen.
* 201.	≈	135	1848	115	≈	Der kleine Hieronymus.
202.	≈	136	1890	134	≈	Urtheil des Paris.
203.	≈	137	1898	135	≈	Die Umarmung.
204.	≈	138	1808		≈	Maria mit dem Wickelkinde.
* 205.	≈	139	1643	58	≈	Christus am Kreuze mit 3 Engeln.
206.	≈	140	1933	App. 28	≈	Verzierung: Gott Vater, Sündenfall etc.
* 207.	≈	141	1845	113	≈	Hieronymus in derHöhle.
* 208.	≈	142	1885	121	≈	Himmelfahrt der Magdalena.
* 209.	≈	143	1991	99	≈	Maria reicht dem Kinde die Brust.
* 210.	≈	144	2051	124	≈	Das Weltgericht.
* 211.	≈	145	1829	110	≈	Der heil. Franz.
* 212.	≈	146	1867	107	≈	Anton und Paul der Einsiedler.
* 213.	≈	147	1869	112	≈	Johann der Täufer und Hieronymus.
* 214.	≈	148	1874	118	≈	3 Bischöfe: Nicolaus, Ulrich, Erasmus.
* 215.	≈	149	1876	108	≈	Stefan, Gregor und Lorenz.
* 216.	K.	67	599	35	1513	Maria am Baum.
* 217.	≈	68	467	25	≈	Schweisstuch von 2 Engeln gehalten.
* 218.	≈	69	1013	98	≈	Der Ritter trotz Tod u. Teufel.
219.	≈	70	435	23	≈	Das kleine Christkreuz (Degenknopf).
220.	≈	71	782	62	≈	Der kleine Hieronymus.
221.	≈	72	793	65	≈	Urtheil des Paris.
* 222.	Hz.	150	1828	106	≈	heil. Kolomann.
223.	≈	151	1865	App. 20	≈	heil. Sebald auf einer Säule.
* 224.	≈	152	1948	170	≈	Krell'sche Wappen mit dem laufenden Jäger.
* 225.	≈	153	1946	167. 68	≈	Wappen des Lorenz Staiber.
* 226.	≈	154	1926	142	≈	1. Knoten oder Stickmuster.
* 227.	≈	155	1928	140	≈	2. ≈ ≈ ≈
* 228.	≈	156	1929	141	≈	3. ≈ ≈ ≈
229.	≈	157	1930	144	≈	4. ≈ ≈ ≈
* 230.	≈	158	1931	143	≈	5. ≈ ≈ ≈

Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
* 231.	Hz.	159	1932	145	1513	6. Knoten oder Stickmuster.
* 232.	K.	73	912	90	1514	Das tanzende Bauernpaar.
* 233.	〃	74	895	91	〃	Der Dudelsackpfeifer.
* 234.	〃	75	505	33	〃	Maria mit den kurzen Haaren.
* 235.	〃	76	610	40	〃	Maria an der Mauer.
* 236.	〃	77	686	50	〃	Apostel Paulus.
* 237.	〃	78	667	48	〃	〃 Thomas.
* 238.	〃	79	756	60	〃	Hieronymus im Zimmer.
* 239.	〃	80	846	74	〃	Die „Melancholie“.
* 240.	Hz.	160	2233	109	〃	heil. Stefan zwischen 2 Bischöfen.
241.	〃	161	2023	App. 19	〃	heil. Sebald.
* 242.	K.	81	459	22	1515	Schmerzensmann sitzend.
* 243.	〃	82	425	19	〃	Christus am Oelberge.
* 244.	Hz.	162	1915	138	〃	Ehrenpforte des Kaisers Max.
245.	〃	163	1817		〃	heil. Arnulf.
* 246.	〃	164	1880	116	〃	Die Heiligen von Oesterreich.
* 247.	〃	165	1904	136	〃	Das Rhinozeros.
* 248.	〃	166	2014		〃	Christof mit Wappen der Scheurl und Tucher.
249.	〃	167	2046	App. 29	〃	heil. Dreifaltigkeit im Rosenkranz.
250.	〃	168	2090		〃	Kaiser Max und Herzog Ludwig von Baiern.
251.	〃	169	2110		〃	Mappa mundi.
* 252.	K.	83	526	32	1516	Maria mit Sternenkrone und Scepter.
* 253.	〃	84	466	26	〃	Schweisstuch von einem Engel gehalten.
* 254.	〃	85	813	72	〃	Entführung der Proserpina.
* 255.	〃	86	727	57	〃	heil. Eustach.
* 256.	〃	87	839	77	〃	Die Nemesis (nicht grosses Glück).
* 257.	〃	88	882	70	〃	Die Narrenhöhle.
* 258.	〃	89	648	43	〃	heil. Familie.
* 259.	Hz.	170	1633	56	〃	Christus am Kreuze.
* 260.	〃	171	1940	App. 45	〃	Wappen der Ebner und Fürer.
* 261.	〃	172	1943	164	〃	〃 〃 Scheurl und Geuder (Zinglin).
* 262.	〃	173	1936		〃	Pirkheimerische Titelverzierung.
* 263.	〃	174	1934	App. 30	1517	Titeleinfassung mit Johannes und Taufe Christi.
264.	〃	175	2091		〃	Joh. Teuschlin überreicht sein Buch.
265.	〃	176	1916	129	〃	4 Blatt grosse Säule.
* 266.	〃	177	2098	App. 36	〃	1. Turnier.
267.	〃	178	2096	App. 37	〃	2. 〃
268.	〃	179	2097		〃	3. 〃
269.	〃	180	2099		〃	4. 〃
270.	〃	181	2100		〃	5. 〃
* 271.	〃	182	2101	App. 38	〃	Der Fackeltanz.
272.	〃	183	2052		〃	Das jüngste Gericht.
* 273.	K.	90	547	39	1518	Maria von 2 Engeln gekrönt.
* 274.	〃	91	1017	99	〃	Die Kanone.
* 275.	Hz.	184	2024	App. 21	〃	heil. Sebald mit dem Kirchenmodell.
* 276.	〃	185	1811	101	〃	Maria als Königin der Engel mit der Birne.
277.	〃	186	1990		〃	heil. Anna.
278.	〃	187	2010		〃	heil. Augustin.
				Reise nach Augsburg.		
* 279.	K.	92	695	58	1519	heil. Anton.
* 280.	〃	93	576	36	〃	Maria dem Kinde die Brust reichend.

	Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
*	281.	K.	94	931	89	1519	Der Marktbauer.
*	282.	=	95	1034	102	=	Der kleine Kardinal.
*	283.	Hz.	188	1949	153	=	Kaiser Max mit der Einfassung.
*	284.	=	189	1950	154	=	= = ohne Einfassung.
	285.	=	190	1889	App. 31	=	= = bei der Messe.
	286.	=	191	2045	App. 32	=	Kaiser Max Gott Vater anbetend.
*	287.	=	192	1986	App. 10	=	heil. Familie.
*	288.	=	193	2161	App. 11	=	Kaiser Karl V.
	289.	=	194	2169	App. 43	=	Friedrich der Weise.
*	290.	=	195			=	Titelverzierung zwischen 2 Wappenschildern.
*	291.	K.	96	537	37	1520	Maria von einem Engel gekrönt.
*	292.	=	97	585	38	=	Maria mit dem Wickelkind.
*	293.	Hz.	196	2093		=	Die Buchdruckerei.
*	294.	=	197	1944	165	=	Wappen des Joh. Stabius.
*	295.	=	198	1945	166	=	= = = =

Bis 1521 Reise nach den Niederlanden.

	Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
*	296.	K.	98	715	52	1521	heil. Christof gradeaus schauend.
*	297.	=	99	708	51	=	= = mit gewendetem Haupte.
*	298.	Hz.	199	1942	162	=	Wappen der Stadt Nürnberg.
*	299.	=	200	2140	163	=	= des Hektor Pömer.
*	300.	=	201	2141	App. 53	=	= der Pömer.
	301[a.b.]	=	202[a.b.]	2144		=	= der Rotenhan und Dr. Sebast. de Rotenhan.
	302.	=	203	2153		=	Wappen mit Adler, Greif und Lamm.
*	303.	=	204	1912	139	1522	Triumphwagen des Kais. Max.
*	304.	=	205	1952	155	=	Ulrich Varnbuler.
*	305.	=	206			=	Titelverzierung: 2 schildhalt. Engel.
	306.	=	207	2117		=	= 2 Satirn an Ketten.
	307.	K.	100			um 1523	Kreuzigung (in Umrissen).
*	308.	=	101	678	49	=	Apostel Simon.
*	309.	=	102	659	47	=	= Bartholomäus.
*	310.	=	103	1035	103	=	Der grosse Kardinal.
	311.	Hz.	208	1938	160	=	Wappen Albrecht Dürers.
*	312.	=	209	1622	53	=	Abendmahl.
	313.	=	210	1626	App. 5	=	Ausstellung Christi.
	314.	=	211	1628	App. 27	=	Grosser Christuskopf mit Schweisstuch.
*	315.	=	212	1629	App. 26	=	Grosser Christuskopf mit der Dornenkrone.
	316.	=	213	1642	57	=	Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena.
*	317.	K.	104	1039	104	1524	Friedrich der Weise.
*	318.	=	105	1076	106	=	Willibald Pirkheimer.
*	319.	Hz.	214	2059	App. 34	=	3 Bl. Teppich zu Michelfeld.
	320.	=	215	2143	App. 55	=	Wappen des Joan Revelles.
*	321.	=	216	1827	105	1525	heil. Christof.
*	322.	=	217	1917 19 21 22	146—49	=	4 Bl. aus der Unterweisung der Messung.
*							Die Unterweisung in besonderm Einband.
	323.	=	218	2126	App. 46	=	Wappen des Gabriel v. Eyb.
	324.	=	219	2127	App. 47	=	Wappen des Gabriel v. Eyb mit Einfassung.
	325.	=	220			=	Armillarsphäre aus dem Ptolemäus.
*	326.	K.	106	652	46	1526	Apostel Philipp.
*	327.	=	107	1056	105	=	Melanchthon.

Lauf. Nr.			H.		B.	Jahr.	
* 328.	K.	108	1047		107	1526	Erasmus von Rotterdam.
329.	Hz.	221	1804		98	„	heil. Familie auf der Rasenbank.
330.	„	222	1935			„	Titeleinfassung: Zither spielende Engel.
* 331.	„	223	2061	App.	33	„	Die Tyrannei.
332.	„	224	2135			„	Wappen der Ochsenfelder.
333.	„	225	2142	App.	54	„	„ „ Rehm.
* 334.	„	226	1903		137	„	Belagerung einer Stadt.
* 335.	„	227	1953		156	„	Albrecht Dürer, von der Seite.
* 336.	„	228	2119			„	Wappen des Königs Ferdinand aus
*			S. 992				dem Unterrichte von der Befestigung. Das ganze Buch ausserdem in besonderem Einbande.
* 337.	„	229	S. 996			1528	4 Bücher von menschlicher Proportion.
* 338.	„	230	2178		157	„	Johann von Schwarzenberg.

Anhang.

(Mehr oder weniger zweifelhafte Blätter.)

339.	Hz.	231	1959	App.	1	Adam und Eva.
* 340.	„	232	1963	„	2	Hiob vom Satan versucht, 1509.
* 341.	„	233	1967	„	3	Geburt Christi und Anbetung der Weisen.
* 342.	„	234	1969			Christi Abschied von der Mutter.
* 343.	„	235	1975			Christus am Kreuze.
344.	„	236	1976	„	6	Christus am Kreuze.
* 345.	„	237				Schmerzensmann mit Maria.
346.	„	238	1981	„	7	Schmerzhafte Mutter.
* 347.	„	239	1978	„	8	Christus als Gärtner.
348.	„	240	1985	„	9	Leben Mariens in 13 Abtheilungen.
349.	„	241	1988	„	11	heil. Anna auf dem Throne.
350.	„	242	1994	„	12	die heil. Jungfrau.
* 351.	„	243	1995	„	13	Maria mit der Krone.
352.	„	244	1996	„	14	Maria mit dem stehenden Kind auf dem Kissen.
353.	„	245	1998	„	15	heil. Jungfrau.
354.	„	246	2012			„ Christof.
* 355.	„	247	2013	„	16	„ Christof.
* 356.	„	248	2020	„	18	„ Martin zu Pferde.
357.	„	249	2026	„	22	„ Sebastian.
358.	„	250	2034	„	23	„ Bischof stehend.
* 359.	„	251	2038	„	24	„ Barbara.
* 360.	„	252				„ Brigitte.
* 361.	„	253	2042			„ Dorothea.
* 362.	„	254	2039	„	25	„ Katharina.
* 363.	„	255	2054			Der Altar.
* 364.	„	256	2061	„	33	Allegorie auf die Thorheit der Welt.
365.	„	257	2103			Flachbild: 2 Männer mit Fischschwänzen.
366.	„	258	2104			„ Weinlaub mit Satirn, Frauen, Kindern etc.
367.	„	259	2060	„	39	Wettlauf (Verfolgung von Esel und Hirsch).
368.	„	260	2105	„	40	Der Drache „in hac tabella gradibus“ etc.
369.	„	261	2111			Die Sonnenuhr.
370.	„	262	2112			Titelverzierung: Adam und Eva.
371.	„	263	2113			„ Auferstehung Christi.
372.	„	264	2114			„ in festo omnium sanctor.
373.	„	265	2116			„ 4 Engel, 2 auf Posthörnchen blasend.
374.	„	266				Kinderalphabet.

	Lauf.Nr.			H.	B.	
	375.	Hz.	267	2160		Kaiser Maximilian.
*	376.	„	268	2162	App. 42	Kaiser Karl V.
	377.	„	269	2163		Kaiser Karl V.
	378.	„	270	2165		Kaiser Ferdinand I.
*	379.	„	271	2166		Ludwig König von Ungarn.
*	380.	„	272	2167		Maria Königin von Ungarn
	381.	„	273	2171		Herzog Georg von Sachsen.
	382.	„	274	2172		Eoban Hess.
	383.	„	275	2175		Gabriel Graf zu Ortenburg.
	384.	„	276	2176		Antonius Prespyter.
	385.	„	277	2177		Doctor Christof Scheurl.
	386.	„	278	2120		Wappen des Erzherzogs Karl.
	387.	„	279	2123	„ 44	„ „ Kilgen v. Berlingen.
	388.	„	280	2124		„ „ Markgrafen von Brandenburg.
	389.	„	281	2125		„ „ Don Pero Lasso de Castilia.
	390.	„	282	2128	„ 48	„ „ Joh. Ferenberger.
	391.	„	283	2129	„ 49	„ „ Hans Gastgeb Doctor.
	392.	„	284	2130		„ „ Grundherr.
	393.	„	285	2131	„ 50	„ „ Haller.
	394.	„	286	2132		„ „ Barth. Keyser.
*	395.	„	287	1941	161	„ „ Kress.
	396.	„	288	2133		„ „ Hans Löffelholz.
*	397.	„	289	2134		„ „ Martin Löffelholz.
	398.	„	290	2136	App. 51	„ „ Gabriel Graf zu Ortenburg.
	399.	„	291	2137		„ „ Degenhart Pfeffinger.
	400.	„	292	2138		„ „ Pfinzing.
*	401.	„	293			„ „ Rotenhan, von einem knieenden Ritter gehalten.
	402.	„	294	2145		„ „ Hartmann Schedel.
*	403.	„	295	2147		„ „ Scheurl und Tucher.
	404.	„	296	2148	„ 56	„ „ Hans Segger zu Messnpach.
	405.	„	297	2158	„ 59	Wappen mit dem Eber.
	406.	„	298	2154	„ 60	„ „ Flügelcimier.
	407.	„	299	2150		„ „ Greif und Hirsch.
	408.	„	300	2155		„ „ Hahn.
	409.	„	301	2152	„ 61	„ „ Krone.
	410.	„	302	2151		„ „ Leopard.
	411.	„	303	2156		„ „ 2 Löwen, Schlüssel, Schwert.
	412.	„	304	2159	„ 62	„ „ Thurm.

Zweiter Anhang.

Blätter nach Zeichnungen und Gemälden etc. Dürers, nach der Zeitfolge.

	H.	Jahr.	
*	S. 100, 1	1484	Dürers Bildniss, Handzeichnung in Wien (Kupferst.-Kab.), Lith. v. Eibl.
			Weibliche Figur mit Vogel auf der Hand, Hdz. im Brit. Museum.
*	2438	1489	3 Schweizer, Hdz. der Esterhazy'schen Samml., gest. von Kath. Prestelin.
			Zug von Reitern, Hdz. der ehem. Grünlingschen Samml. zu Wien.
			Angriff geharnischter Reiter, Hdz. bei Hrn. Woodburn in London.
		1491	Anbetung der heil. 3 Könige, Gemälde der Basel. Samml-
		1493	Dürers Bildniss.

H.	Jahr.	
	1493	Heiland mit der Weltkugel, Hdz. in Wien.
	1494	Bachanal, Hdz. in Wien.
		Kampf von Tritonen und Najaden, Hdz. in Wien.
2444 S. 116, 122.	1495	2 Frauen, Hdz. in Wien, gest. v. Fabar.
		2 Frauen, Hdz. im Städelschen Inst. zu Frankfurt, Photogr.
* 2483	1497	Albr. Dürer d. Aelt., Gem. in der Münch. Pinakothek gest. v. Hollar.
*		3 Ritter von Todten überfallen, Hdz. in Wien, lithogr. v. Mansfeld.
2494		Katharina Fürlegerin, Hdz. der Speckschen Samml., rad. v. Hollar.
2496		Katharina Fürlegerin, Hdz. im Städelschen Institut, rad. v. Hollar.
		Betende Maria, Gem. der Augsburg. Samml.
* S. 320, 31	1498	Dürers Bildniss in Florenz, gest. v. Hollar.
2435		Kriegsmann zu Pferde, gest. v. A. Bartsch.
	1499	Bildniss des Oswald Krel, Gem. der Münchner Pinak.
	1500	Michel Wolgemut, Denkmünze.
* S. 313, 6 vgl. S. 193		Dürers Bildniss in der Münchner Pinakothek, lith. v. Strixner, vgl. 1515.
*		Dasselbe, ebendas., lith. v. Piloty.
*		Dasselbe, ebendas., lith. v. Wölfle.
		Dasselbe, ebendas., gest. v. Forster.
		Männliches Bildniss (irrthüml. Johann Dürer), lith. v. Strixner.
*		Nürnbergerin zum Tanz gehend, in Hefners Tracht. 3, 25.
*		Nürnbergerin zur Kirche gehend, in Hefners Tracht. 3, 26.
2445		Altdeutsche Frau.
2502		Karl Holzschuher.
	1501	Frauenstudie, Hdz. in Wien.
	1502	Kreuzigung, Hdz. in Basel.
2246		Schweisstuch.
2498		Jacob v. Gouda, gest. v. I. E.
		Kaninchen, Hdz. in Wien und Dresden.
	1503	Christuskopf, Hdz. im Brit. Mus.
		Säugende Maria, Gem. im Belvedere zu Wien.
*		〃 〃 Originalhdz.
		Venus auf einem Delphin, mit Amor, Hdz. in Wien.
2511		Sixt Oelhasen, gest. v. J. A. Böner.
* 2237	1504	Moses empfängt die Gesetzestafeln, rad. v. L. Strauch.
* S. 108, 62		Christus vor Hannas, Hdz. in Wien, lith. v. Pilizotti.
* 〃 63		〃 〃 Herodes, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* 〃 64		Geisselung Christi, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* 〃 65		Dornenkrönung, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* 〃 66		Schaustellung, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* S. 109, 67		Kreuztragung, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* 〃 68		Kreuzigung, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* 〃 70		Kreuzabnahme, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
* 〃 71		Grablegung, 〃 〃 〃 〃 〃 〃
2247	1505	Der Kalvarienberg, gest. v. J. Matham.
* S. 109, 69		Christus am Kreuze, Hdz. in Wien, Mansfeld & Co.
		2 Bl. Schächer am Kreuze, Hdz. in Wien.
		Bildniss des Willib. Pirkheimer, Gall. Borghese, Rom.
* 2449 S. 51		Löwen und Pferde kämpfend, lith. v. Strixner.
* 2450		Löwe und Hirsch, lith. v. Strixner.
*	1506	Rosenkranzbild, Gem. im Stift Strahof zu Prag, gest. v. Battmann.

	H.	Jahr.	
		1506	Rosenkranzbild, Gem. im Stift Strahof zu Prag, lith. v. Henig.
			Mönch mit Feder in der Hand, Hdz. in Wien.
	2537		die „jugendliche“ Schöne, Hdz. in Wien, gest. v. Eg. Sadeler.
	2538		die „schmachtende“ Schöne, Hdz. in Wien, gest. v. Eg. Sadeler.
*	S. 108, 59	1507	Verklärung Christi, Hdz. in Wien, Mansfeld & Co.
*			Marter der 10,000 Heiligen, Hdz. in Wien, Mansfeld & Co.
*	S. 115, 112	1508	Altarentwurf: Verehrung des Christkindes, Hdz. in Wien.
*	⸗ 113		⸗ Verehrung Mariens, Hdz. in Wien.
	2321		Marter der 10,000 Heiligen, Gem. im Belvedere zu Wien, gest. v. Caylus.
*	2528		Engelskopf, im Kab. zu München, lith. v. Strixner.
*	2275		Anna mit dem schlafenden Kinde und Maria, gest. v. Kath Prestelin.
*			Männlicher Kopf mit Mütze, Hdz. in Wien, Mansfeld.
			Lucretia, Hdz. in Wien.
*			Kopf eines alten Mannes, Hdz. in Wien, Mansfeld.
	2533		⸗ ⸗ ⸗ ⸗ gest. v. Eg. Sadeler.
			Nürnbergerin zur Kirche gehend, Hdz. in Wien.
	2480		Agnes Dürerin, gest. v. J. F. Leonhard.
	2481		⸗ ⸗ ⸗ in Witts Münzbelustigung.
*	S. 113, 92		Aufschauender Apostelkopf, Hdz. in Wien, Mansfeld.
*			Gefangennehmung Christi, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
		1509	Christus am Kreuze, Hdz. in Wien, Mansfeld.
*			Kreuzabnahme, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
*			Joachim und Anna, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
*	S. 100, 4		Heimsuchung, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
*	S. 108, 60		Anbetung der Weisen, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
			Heil. Familie, Hdz. zu Basel.
			Gott Vater mit Engeln, Hdz. im Brit. Mus.
			Maria mit Kind, in der Halle, Hdz. in Dresden.
		1510	Leidender Christus, Federz. in Dresden.
*	S. 109, 72		Auferstehung, Hdz. in Wien, Mansf. & Co.
*			Geburt Johannes d. T., Hochbild im Brit. Museum, in Försters Denkmalen.
			Predigt Johannes d. T., Hochbild in Braunschweig.
	2304		Heil. Chrysostomus, gest. v. Prestel.
	2319		Heil. Sebastian, gest. v. J. D. Laurentz.
	2431		Der Kaiser, gest. v. Fabar.
*	S. 102, 17		Tod Mariens, Hdz. in Wien, Skizze zum Holzschnitt
			Stehender Ritter, Hdz. im Brit. Mus.
			Frauenkopf, Hdz. im Brit. Mus.
			Frauenkopf, Hdz. in Wien.
		1511	Kreuzigung, Hdz. in Wien.
			Christus am Kreuz, Hdz. im Brit. Mus.
*			Dreifaltigkeit, Gem. im Belvedere zu Wien, in Försters Denkmalen.
*	2336		Dreifaltigkeit, Skizze zum Holzschnitt.
	2331		⸗ 15 Bl. Umrisse v. Julie Mihes.
*			Der Liebesbrunnen, Schnitzbild bei Frau v. Palm in Dresden, in den Verhdl. v. Ulm etc. lith.
			Karl der Grosse in der Kunstschule zu Nürnberg, gest. v Reindel.
	2469		Karl der Grosse in der Kunstschule zu Nürnberg, gest. v. J. J. Kirchner.
*			Karl der Grosse, Bause des Kopfes, v. Ph. Walter.
			Dürers Bildniss aus dem Dreifaltigkeitsbilde, lith. v. J. Mihes.
*			Sitzender Schriftgelehrter, Hdz. in Wien, Mansf.

	II	Jahr	
	2288	1512	Brustbild der heil. Jungfrau, Gem. im Belvedere, gest. v. F. v. Steen.
		u. 1513	Paumgartnerisches Altarwerk in der Münchner Pinakothek.
*			Stefan Paumgartner (fälschlich als Sickingen), lith. v. Flachenecker.
*	2505		Lukas Paumgartner (fälschlich als Hutten), lith. v. Flachenecker.
			Jüngstes Gericht, Hdz. im Brit. Mus.
			Christus von allen Nationen getragen, Hdz. in Berlin.
	2267		Christuskopf mit Dornenkrone, gest. v. Hollar.
	2269		Ecce homo.
*	2457		Der liegende Hirsch, gest. v. Hollar.
*	S. 115, 114	u. 1514	Maria mit der Eule, Hdz. in Wien, Mansf.
	2279		〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 gest. v. Eg. Sadeler.
*	S. 100, 5		Geburt Christi, Hdz. in Wien, Mansf.
	2265		Der leidende Heiland, lith. v. Strixner.
			Cupido zu seiner Mutter fliehend, Hdz. der Ambras. Samml.
*	S. 100, 2		Andreas Dürer, Hdz. in Wien, Mansf.
			Versuchung des heil. Anton, Hdz. in Wien.
			Männl. Bildniss, in R. Weigels Hdz. berühmter Meister.
			Sitzender Mann mit langem Bart, Hdz. in Wien.
			Kniender Papst, Hdz. in Wien.
*	S. 101, 9	1515	Studie zum Christus am Oelberge, Hdz. in Wien.
*	2339—2428 vgl. S. 312, 4.		Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max in der Münchner Bibliothek, lith. v. Strixner.
*		1516	Exorcismus, Hdz. im Städelschen Institut, Photographie.
			Männl. Bildniss mit Federbarret, Hdz. im Brit. Mus.
*	S. 112, 87		Mich. Wolgemut, Hdz. in Wien, lith. v. Pilizotti.
			〃 〃 〃 〃 〃 gest v. A. Bartsch.
*	2519		Mich. Wolgemut, Gem. der Münchn. Pinak., lith. v. Strixner.
		1517	Hieronymus, Hdz. bei Fürst Esterhazy in Wien.
		1518	Holzschuherische Kreuzabnahme in der Moritzkapelle zu Nürnberg.
*			Triumphwagen des Kaisers Max, Hdz. in Wien, Mansf.
*			Das Nürnberger Rathhausbild, lith. v. Eberlein.
*			2 Bl. Nürnberger Rathhausbild, Contourstich, vgl. 1522 (dumme Richter).
			Lucretia, Gem. der Münchner Pinakothek.
*	S. 105, 45		Brustbild des Kaisers Max, Hdz. in Wien, Mansf. & Co.
			Kopf eines Alten, Hdz. im Brit. Museum.
*			〃 des Markgraf Joachim, Hdz. in Berlin, lith.
*			〃 〃 〃 〃 Sohn, 〃 〃 〃
*			〃 〃 von Anhalt, 〃 〃 〃
*			〃 Pfalzgraf Fried. v. Baiern. 〃 〃 〃
*			〃 Ulr. v. Hutten. 〃 〃 〃
*			〃 Melchior Pfinzing, 〃 〃 〃
	2458		Der liegende Hirsch, gest. v. Hollar 1649.
		1519	Beweinung Christi, Hdz. in Wien.
			Maria mit dem Kind am Zaun sitzend, Hdz. im Brit. Mus.
	2276		Anna mit schlaf. Kind und Maria, gest. v. Prestel.
			Kindskopf, Hdz. im Brit. Mus.
*	22	1520	Die Jungfrau an der Thür (Bartsch 45)
			Lesender Heiliger, Hdz. im Brit. Mus.
	2512		Joachim Patenier, gest. v. Corn. Cort. (B. 108.)
			Felix Hungersberg, Hdz. in Wien.
			Frauenkopf im Brit. Mus.
			〃 mit Kopftuch, Hdz. in Wien.

	H.	Jahr.	
		1521	Christkreuz mit Maria und Jos. Hdz. in Wien.
		=	Heil. Jungfrau lesend = = =
*	S. 110, 79	=	Versuchung des heil. Anton = = = Mansf.
		=	Aufschauender Kindskopf, Hdz. im Brit. Museum.
		=	Weinendes Kindlein, Hdz. der Hausmann'schen Sammlung zu Hannover.
	S. 324, 40	=	Dürer's Bildniss, gez. v. Thom. Vincidor, gest. v. A. Stock.
	2497	=	Damian van Goes.
	2477	=	Klaus, Hofnarr, Hdz. in Wien, gest. von Bartsch.
		=	Bildniss des van Heygh.
		=	Lebensgr. Frauenbild im Brit. Mus.
*	S. 112, 89	=	Der alte Mann von 93 Jahren, Hdz. in Wien, Mansf.
		=	Männl. Brustbild, Gem. im Madrid. Museum.
	2524	=	Männl. Bildniss.
	2526	=	= = gest. von Th. Prestel.
*		=	Frau Margareth Hdz. in Berlin, Baufe.
*		=	Hoffräulein derselben = = =
*		=	= = = = =
*		=	Anna Mar. Pfinzingin. = = =
*		=	Pusfladis. = = =
*		=	Maister Bernhart (v. Orlay) Hdz. in Weimar, Baufe.
*		=	Meteni = = =
*		=	Gerhard Pümbeli = = =
*		=	Jobst Planckfels = = =
*		=	Jan Maximi = = =
		=	Löwe, Hdz. in Wien.
*	S. 105, 43	1522	Der dumme Richter, Hdz. in Wien. Vgl. 1518 Rathhausbild.
*	= 47	=	Ulrich Varnbuler = =
		=	Frauenkopf, Hdz. im Brit. Mus.
*	S. 101, 8	1523	Abendmahl, = in Wien.
		=	Affentanz, = in Basel.
	2238	=	Hiob, Gem. im Nädel'schen Instit., gestochen von Morgenstern.
		=	2 Spielleute, Gem. im Kölner Museum.
*		=	Josef und Joachim, Gem. d. Münch. Pinak. lith. v. Strixner.
*		=	Simon und Lazarus, = = = = =
	2440	=	Kniender Geistlicher, rad. v. A. P. v. Leyser 1800.
*	S. 110, 76	=	Apostel Bartholomäus, Hdz. in Wien. Mansf.
*	= 75	=	= Philipp = = =
*	= 77	=	= stehend mit gefaltenen Händen, Hdz. in Wien, Mansf.
*	= 78	=	= = (Luther), = = =
		=	Männl. Kopf mit Mütze, Hdz. im Brit. Museum.
*	S. 100, 6	1524	Anbetung der Könige, Hdz. in Wien, Mansf.
*	2515	=	Barbara Schedlin, gest. von J. F. Leonhard.
		1525	Dürer's Traum, Hdz. d. Ambras. Samml.
		=	Die Formschneiderin Vronika, Hdz. im Brit. Museum.
*		1526	Joh., Pet., Mark. u. Paul in d. Münch. Pinak., gest. v. Reindel.
*	2299	=	Johann und Peter = = = lith. vou Strixner.
	2300	=	Paul und Markus = = = = =
		=	Brustb. dtr Maria im K., gem. in der Uffig. zu Florenz.
*		=	Hieron. Holzschuher, gest. von Frdr. Wagner.
		=	Joh. Kleeberger, Gem. im Belvedere zu Wien.
		=	Jakob Muffel, Gem. in Nürnberg und Pommersfelden.
		=	Männl. Bildniss mit Pelzbräm, Hdz. im Brit. Mus.
	2508	=	Martin Luther, aus Köhlers Münzbelustig.
	2509	=	= = aus Junkers Ehrengedächtniss.
	2510	=	= =

Fortsetzung

ohne Zeitbestimmung.

II.
2236 Eva reicht dem Adam den Apfel, gest. von Bartsch
2239 Judith, v. Maffei.
2240 Verkündigung, gest. v. B. Botti.
2242 Geburt Christi, gest. v. Kath. Prestelin.
2243 Christus vor Pilatus, aus Landons Gall. Giustiniani.
2244 Ausstellung Christi, gest. v. Depian.
2245 Kreuztragung, gest. v. Sadeler.
2248 Christus am Kreuze, gest. v. F. von Steen.
2249 „ „ „ „ v. J. A. Böner.
2252 „ „ „ „ v. W. Hollar.
2254 Die Grablegung, gest. v. Probst.
* „ „ (aus dem Sebaldskirche zu Nürnberg) gest. von Walther 1832.
2255 Christus als Gärtner, gest. von D. Krüger.
2256 Die Himmelfahrt, „ „ Betti.
* 2258 Brustbild des Heilandes, lith. v. S. Bendixen.
2259 Ecce homo stehend. gest. v. Crisp. de Passe.
2260 „ „ sitzend, „ v. Krüger 1614.
2270 Der leidende Heiland und Maria, aus dem Cab. du roi.
2271 Leichnam des Herrn auf dem Schoosse der Maria, v. H. S. F.
* 2272 Anna mit Kind und Maria. gest. v. Kath. Prestelin 1776.
2273 „ „ „ „ „ v. Egid. Sadeler.
2291 Maria, gest. v. W. Hollar 1625.
2292 „ „ „ 1646.
2303 H. Christof, gest. v. W. Hollar 1642.
2305 H. Georg, „ „ 1642.
2307 H. Hieronymus „ v. de Bas.
* 2309 „ „ in einem Gewölbe, v. Cor. Strauch (angebl.).
2310 „ „ in der Studirstube, gest. v. de Bry.
2315 Kopf des Johannes, lith. v. Piloty.
* 2317 H. Petrus, gest. v. A. Bartsch 1785.
2318 H. Sebastian.
* Simon und Lazarus, (Münch. Pinak.) lith. v. Strixner.
* Josef und Joachim, „ „ „ „
2320 Marter der 10,000 Heiligen, (Wien. Belved.) 4 Bl. gest. v. Steen 1661.
2323 Lesender Bischof, aus dem Düsseldorfer Gallerieweerk.
2324 Alter Heiliger, „ „ „ „
2325 H. Katharina, gest. v. Dufresne 1792.
2326 „ „ „ „ „
2327 „ Elisabeth, gest. v. Schnorr.
2328 „ Walpurgis.
2329 Eine Heilige.
2330 H. Magdalena, gest. v. W. Hollar.
* 2432 Fragment eines Triumphzuges, (Münch.) lith. v. Strixner, vgl. S. 50, Nr. 4.
2433 Reitender Kardinal.
* 2434 Feldherr mit 3 Trabanten, (Münch.) lith. v. Strixner, vgl. S. 50, Nr. 3.
2436 Der Pferdsknecht, gest. v. C. Pluth.
* 2437 Stehender Ritter, (München) lith. v. Strixner. vgl. S. 49, Nr. 1.
* Ein Ritter zu Pferde, (Britt. Museum) Photographie.
2443 Lesende Aebtissin, aus d. Düsseldorfer Werke. 1780.
2446 Frau, gest. v. C. M. Metz.

II.
* 2 Frauen, Hdz. im Städel'schen Institut zu Frankf., Photographie.
2447 Landschaft, gest. v. Caylus.
2448 Dürer's Traum.
2451 Der stehende Löwe, gest. v. W. Hollar.
2456 Der liegende Löwe, gest. v. W. Hollar 1645.
2459—68 10 Blatt Verzierungen.
2471 Karl 5., (Weimar) gest. v. Mor. Steinla.
2473 Herzog Georg v. Sachsen.
2475 Der Maler Hans Burchmair, gest. v. Ph. Kilian.
2478 Hans von Culmbach, = =
2499 Matheus Grinwalt, = =
2501 Sigmund Holbein, gest. v. Collin.
2504 Felix Hugesperg, Hdz. in Wien, gest. v. Fabar 1818.
2506 Konrad Imhof, gest. v. J. F. Leonart 1668.
2507 Hans Imhof. = = = =
2517 Lazarus Spengler.
* 2529 Ein Jüngling, lith. v. Piloty.
2530 2 alte Köpfe, gest. v. Dufresne 1792.
2531 Bärtiger Alter, in Röthelmanier.
2532 = = = =
2534 Weiblicher Kopf, lith. v. Strixner.
* 2535 = = = =
2539 Drei Köpfe.
* S. 106, Nr. 49. Männliches Bildniss, Hdz. in Wien, lith. v. Mansfeld.
* S. 314, = 10. Dürer's Bildniss, gest. v. Luk. Kilian 1608.
S. 323, = 39. = = = v. Edelinck.

Nachträge.

* 2266 1514 Der leidende Heiland, gest. v. David.
* 2295 Studium zum Holzschnitt „Geburt der Maria" in the Collection of Paul Sandby.
* 2295 1514 Christuskopf mit Dornenkrone, lith. v. Strixner.

Die Staatsunterstützung der Kupferstichkunst in Belgien.

Die ausserordentliche Fürsorge, welche von Seiten der belgischen Regierung den bildenden Künsten zugewandt wird, hat in neuester Zeit sich auch auf das Gebiet der Kupferstichkunst erstreckt und der Minister des Innern hat von Seiten der Akademie ein Gutachten über die Art und Weise einer in wirksamer Weise zu ertheilenden Staatsunterstützung dieses Kunstzweiges erbeten. — So wenig wir in Deutschland, bei der Kunst-Apathie der grösseren Anzahl unserer Regierungen, uns ein lebhaftes Bild von der Wichtigkeit zu gestalten vermögen, mit welcher in Belgien diese Angelegenheit betrachtet wird, so glauben wir doch, dass es den Lesern des Archivs interessant sein werde, dem Gang dieser Angelegenheit zu folgen und wir theilen ihnen desshalb auszugsweise die in der k. belgischen Akademie von dem correspondirenden

Mitglied Hrn. A. Siret vorgelesene Denkschrift mit, welche derselbe in seinem vortrefflichen, allen Kunstfreunden auf das Wärmste zu empfehlenden Journal des beaux arts abgedruckt hat.

Schon vorläufig hatte derselbe bei Ankündigung der an die Akademie ergangenen ministeriellen Aufforderung seine Ansicht dahin ausgesprochen, dass eine wahrhaft förderliche Unterstützung der Kupferstichkunst nur auf dreierlei Weise geschehen könne, nämlich durch eine entschieden national-belgische Richtung, durch Herausgabe einer fortlaufenden Reihenfolge bedeutender Blätter und endlich durch Beschränkung der Unterstützung auf die reine Grabstichelmanier; in weiter Ausführung dieser sehr fruchtbaren Grundsätze geht nun seine Denkschrift näher auf das von Seiten des Ministeriums vorgelegte Programm ein.

Vier Punkte waren in demselben der Aufmerksamkeit der Akademie empfohlen, 1. der Stich von Gemälden der alten Meister, ohne die Werke der Zeitgenossen zu vernachlässigen; und zwar mit Aufwand des grössten Theils der vom Staate bewilligten und später womöglich zu erhöhenden Summe; 2. die Nothwendigkeit einer einheitlichen Leitung; 3. der Plan einer fortdauernden Publication einer Reihe von Stichen nach den Meisterwerken der flamändischen Schule in Galerien, Kirchen und Privatsammlungen und 4. die dabei einzuschlagenden leitenden Grundsätze.

Herr A. Siret sagt nun über den ersten Punkt, der Stich der Werke alter Meister sei „eine Pflicht.“ „In der That muss es dem Ausland, wie uns selbst, unbegreiflich erscheinen,“ fährt er fort, „dass wir in Wirklichkeit so wenig auf unsern nationalen Kunstruhm halten. (In Deutschland erscheinen noch ganz andere Dinge begreiflich!) Unsere alten Maler haben in unserer modernen Schule noch keinen einzigen Stecher gefunden und seit 30 Jahren haben wir, offen gestanden, geradezu nichts für sie gethan! Während bei den andern Nationen man mit gerechtem Stolze sich bestrebt hat, die grossen Kunstwerke der Vorzeit nicht nur mit dem Grabstichel, sondern auf alle möglichen Vervielfältigungsweisen zu popularisiren, sind wir der natürlichen Ausbeutung unserer Interessen gegenüber theilnahmlos und kalt geblieben. Mögen die Gründe dieser Thatsache liegen, worin sie wollen, sie ist da, sie ist immer nur zu sehr dagewesen; sie muss aufhören, und dies darf einer Nation nicht schwer fallen, die in Rücksicht ihrer Künstler, ihrer Zahl und ihrer Bevölkerung offenbar der begünstigtste künstlerische Mittelpunkt der Erde ist! (!) Der Stich unserer alten Meisterwerke muss desshalb im Princip als eine Verpflichtung betrachtet werden, deren Aufschub unsre nationale Würde nicht länger gestattet.“ Nachdem hierauf eine gleichmässige Berücksichtigung der Werke zeitgenössischer Meister empfohlen und deren Vortheil weitläufig entwickelt ist, sagt d. Verf.: „Man muss sich dessen erinnern, dass wenn man in Deutschland ein so kunst-

sinniges Volk findet, dies hauptsächlich der Verdienst der Kupferstichkunst ist. Man findet dort in der That nicht selten in den bescheidensten Wohnungen die Wände mit Kupferstichen, und fast immer Stichelarbeiten, geziert!" — In Bezug auf den 2. Punkt, die einheitliche Leitung, wird alsdann die Uebertragung derselben an eine Commission der Kunst-Abtheilung der k. Akademie empfohlen und über die im 3. Punkt erwähnte fortlaufende Publicationsweise folgende Ansicht ausgesprochen. Wir möchten dieses Unternehmen in vier Abtheilungen getheilt sehen; erstens die Blätter grossen, zur Einrahmung geeigneten Formats, welche natürlich die grossen Meisterwerke unserer Schule enthalten müsste; zweitens eine Reihe von Stichen gleichmässigen, mittleren Formats, drittens die Portraits und viertens die alten Denkmale, die Schätze der Goldschmiedekunst, Waffen, Möbel und jener tausend kostbaren Gegenstände, welche sich bei uns vorfinden. Hierin sind unsre Kirchen, unsre Museen und Privatsammlungen unerschöpfliche Quellen. Mit der Zeit würde sich aus ihrem Inhalt ein bewunderungswürdiges Werk gestalten, auf welches Belgien Ursache hätte, stolz zu sein. Es versteht sich von selbst, dass man nur die Grabstichelmanier zu den besprochenen Unternehmungen anwenden wird. Sie allein gestattet den Ausdruck der Stecherkunst, während alle übrigen nur mehr oder minder vollkommene Abzweigungen sind, welche der Privatausbeute überlassen und nicht auf die hier beabsichtigte Weise unterstützt werden müssen. Das Land, welches Pontius, Vosterman, Bolswert, Edelinck und so viel andere berühmte Stecher zu den seinen zählt, muss den Ruhm der belgischen Kupferstichkunst ungeschmälert erhalten wollen, und wir sind überzeugt, dass hier keinerlei Meinungsverschiedenheit unter uns obwaltet." Es wird hierauf die Annahme billiger Preise befürwortet, die Rentabilität des Unternehmens für die Regierung erläutert und bei der Besprechung des 4. Punktes unter Bezugnahme auf früher in der Akademie geschehene Vorschläge der Wunsch ausgesprochen, es möchten zuvörderst Stipendien für die jungen Kupferstecher gegründet, alsdann Subscriptionen und Bestellungen von Seite der Regierung gleichmässig ins Auge gefasst und womöglich die Unternehmungen der Kunstverleger überwacht werden, damit nicht, wie es in Frankreich geschehen, die vom Staate herangebildeten Kupferstecher der Speculation zum Opfer fallen könnten. Endlich wird auch die Errichtung einer Staatskupferdruckerei für nöthig befunden und auf die Nachtheile der bisher vorwaltenden Nothwendigkeit, gute Platten in Paris drucken zu lassen, hingewiesen. An dem Beispiel der kaiserlich französischen Chalkographie, sagt der Verf., werde es klar, dass die Kupferstichkunst der einzige Kunstzweig sei, welcher bei richtiger Verwaltung dem Staate nichts koste und schliesslich erwachsen für den Staat als Kunstverleger noch eine ganze Reihe von

Vortheilen. — Wir wollen diesen Schluss der Denkschrift wörtlich mittheilen und behalten uns eine Besprechung der darin ausgesprochenen und zum Theil sehr bedenklichen Ansichten für eine spätere Mittheilung vor.

„Nehmen wir denn die Vortheile zusammen, welche die Errichtung einer „Chalkographie" in Belgien einführen kann: 1. Vollständige Unterdrückung der Umständlichkeiten und zahlreichen Kosten, welche den für den Kupferdruck auf Paris angewiesenen Künstlern erwachsen, worunter der lange Aufenthalt im Auslande, wie er zur Ueberwachung des Druckes nothwendig ist, sehr bedeutend in Anschlag zu bringen ist. 2. Garantie für den Preis der Abzüge. Der Künstler wird nicht mehr der Willkür unterworfen sein, und wird nöthigenfalls seinerseits ein grösseres Opfer bringen können, da ihm durch das Verweilen im Inlande eine bedeutende Ersparniss gesichert ist. 3. Die Ausdehnung, welche durch die Einwirkung der Regierung dem Vertrieb der aus der Chalkographie hervorgehenden Blätter gewährt werden kann. (!) 4. Angenommen, dass die Regierung Verleger einer Platte ist, wird sie ohne Zweifel durchschnittlich wenigstens 25 % gewinnen. (!) Man hat Platten gesehen, die um 60,000 Frcs. gekauft, dem Verleger 300,000 Frcs. eingebracht haben! (Und an wie vielen ist von Seiten der Verleger zugesetzt worden?!) 5. Die den Stechern fortwährend gebotene Bürgschaft, vereint mit der Erregung des Ehrgeizes, welcher immer Gelegenheit zur Befriedigung finden wird. Diese zwei moralischen Erfolge müssen hier ins Auge gefasst werden, weil sie sich in materielle Vortheile übertragen! 6. Die Aufbewahrung der Platten, welche nach einer gewissen Zeit eine der interessantesten öffentlichen Sammlungen bilden werden. 7. Die Unmöglichkeit einer ferneren Ausbeutung der Künstler durch die Industrie. (!) Die Geschichte der belgischen Kupferstichkunst bietet auf diesem Gebiete höchst entmuthigende Thatsachen; man hat gestochene Platten durch geschickte Unterhändler nach dem Gewichte ankaufen sehen! 8. Die den belgischen Verlegern gewährten Erleichterungen, die bisher oft nur um der hohen ausländischen Druckkosten willen die Herausgabe von Kupfern unterliessen; die gleichen Vortheile würden auch dem Publikum zu Gute kommen. 9. Die Einführung eines neuen Handelszweiges in Belgien, offener Markt; Verbreitung der Kupferstichkunst etc."

„Es würde nicht schwer sein, meine Herren, diese Liste zu verlängern; lassen Sie uns bei der Hoffnung bleiben, dass wir Sie überzeugten, die Einrichtung einer Chalkographie werde, weit entfernt davon eine Last zu sein, vielmehr sehr beachtenswerthe Vortheile mit sich führen."

„Es ist wichtig, und es ist die Pflicht einer constitutionellen Regierung, Nichts scheitern zu lassen, was zur Entwickelung der künstlerischen Bedeutung eines Landes beitragen kann. Man darf

es sich nicht verhehlen, dass die Kupferstichkunst bei uns auf schwankendem Grunde steht; die ernste Richtung scheint ihren Platz an eine leichte, flüchtige, verführerische Kunstweise, die nimmer Bestand haben wird, abtreten zu wollen; die Schwarzkunst mit ihren Nebenzweigen und mechanischen Hülfsmitteln beeinträchtigt sehr erheblich die höhere Richtung, in welcher ein einziges Werk manchmal das ganze Genie, das ganze Leben eines Mannes beansprucht. Fern sei es von uns, jener ausgesprochenen Neigung des Publikums irgendwie entgegentreten zu wollen, aber wir müssen inständig verlangen, dass wenigstens die Regierung nicht die Hand zur Verbreitung jener Kunstweise biete, die genugsam von den Schwankungen des Geschmackes leben kann. Der Grabstichel hat sich durch Jahrhunderte hindurch rein und gross erhalten, er ist durch Beifall, wie durch Verachtung hindurchgegangen und ist in allen Wechselströmungen der Kunstwelt schön und jung geblieben. Die Stichkunst wird immer bestehen, weil Genie zu ihrer Ausführung gehört, während die mannigfaltigen Surrogate sich dafür mit Mechanik und Chemie begnügen."

„Der Kupferstecher, welcher die Grundsätze seiner Kunst getreulich erlernte, kommt endlich nach 10 Jahren so weit, sich zu fragen, was er für seinen Unterhalt zu leisten vermag. Er hat eine Platte fleissig, mit Begeisterung ausgearbeitet, nach einem Bilde das sein Künstlergemüth erfasste und fesselte; er sucht einen Drucker in Belgien und findet keinen; er erkundigt sich nach einem Verleger, und es giebt keinen [1]). Er muss also nach Paris. Nun zahlt zuvörderst seine Platte einen gehörigen Eingangszoll; dann kostet die Reise viel, der Aufenthalt dauert lang, der Verkauf ist sehr unsicher — kurz, er wird entmuthigt, bleibt zu Haus, verkauft seine Platte nach dem Gewicht (!) oder zum Schleuderpreis und es stellt sich schliesslich heraus, dass die Regierung einen Künstler ausgebildet hat, um unglücklicherweise aus ihm einen Stecher für Stempel und Knöpfe zu machen."

„Es genügt nicht, Schulen und Akademien zu haben, man muss eine Carriere an sie anschliessen. Ein Land, welches diese logische Bürgschaft (?) nicht gewährt, muss sie unverweilt schaffen, will es sich nicht von seinen Kindern verwünscht und verlassen sehen!"

„Herrliche Ziele scheinen der belgischen Kupferstichkunst beschieden, wenn ihre Interessen eifrig vertheidigt werden und wenn man mit Ausdauer daran arbeitet, ihr einen Weg zu bahnen. Es handelt sich nicht mehr darum, Stecher hervorzubringen; wir haben sie; wir sind in der Lage von Capitalisten, die nicht wissen, wo ihre Gelder unterzubringen. Die Lage ist darum für un-

---

1) Man muss Herrn Van der Kolk ausnehmen, welcher mit einem nicht genügend belohnten Muthe seit kurzer Zeit mehrere der schönsten belgischen Stiche herausgegeben hat.

sere gerechten Erwartungen höchst günstig und die Initiative, welche die Regierung ergriffen hat, giebt uns das Recht zu glauben, dass diese Hoffnungen sich bald verwirklichen werden.“

Wir sind begierig zu hören, welche praktischen Resultate aus den mitgetheilten Vorschlägen hervorgehen und versprechen unsern Lesern sofort von den weitern Fortschritten dieser wichtigen Angelegenheit Mittheilung zu machen. In einem Punkte wird man gewiss unsere Verwunderung theilen, dass in dem liberalen Belgien die Regierung zu einer directen Bevormundung der vervielfältigenden Kunstproduction, welche naturgemäss den Ruin des solidern Kunsthandels mit sich führen muss, aufgefordert wird. Wir werden sehen, ob ähnliche Bedenken nicht auch im Schoosse der dortigen berathenden Commission laut werden!

Die Kensington-Photographien.

Die englische Regierung hat ihre grossherzige Fürsorge für das Gedeihen der Kunst und des Kunstgewerbes durch einen neuen Act von hoher Bedeutung bekundet, indem sie eine grosse Anzahl von Photographien nach klassischen Kunstwerken hat anfertigen lassen und die Abdrücke dem Publikum zum Kostenpreis überlässt. Wir geben zuvörderst über dieses in England mit grosser Anerkennung begrüsste Unternehmen einen Artikel der „Literary Gazette“, dessen ganz unvermischt gelassenes englisches Gepräge über die Sache selbst wie über die Aufnahme derselben die beste Auskunft geben wird. Dieselbe schreibt vom 8. Oct. 1859:

Wir bringen unsern Lesern ein neues Ereigniss in der Gestaltung unserer nationalen Kunstinstitute. Es besteht mit einem Worte darin, dass den Kunstjüngern und dem grössern Publikum Facsimile's der schönsten Zeichnungen und genaue Nachbildungen einiger der bedeutendsten Schätze unserer National- und Kronsammlungen zu dem blossen Materialien-Preis dargeboten werden. Das „Reproductive room“, wie der Name der Anstalt lautet, welche diese Vervielfältigungen ausstellt und verbreitet, ward am letzten Montag im South-Kensington-Museum eröffnet.

Schon seit langer Zeit fand die Photographie in den South-Kensington-Kunstschulen eine ausgedehnte Verwendung. Von der Abnahme negativer Platten von den besten Gegenständen des „Museums für ornamentale Kunst“ und dem Unterricht der Pionierabtheilung des königl. Geniecorps schritten die Directoren derselben zu Unternehmungen höheren Sinnes. Sie waren so glücklich,

in Herrn Thurston Thompson einen Chef-Photographen zu erwerben, der, schon als einer der geschicktesten Holzschneider bekannt, sich ausschliesslich der Photographie gewidmet und durch die vollendetste Wiedergabe alter Handzeichnungen ausgezeichnet hat. In dieser Richtung beschloss man weiter zu arbeiten und Raphael war der Meister, auf welchen man das erste Augenmerk richtete. — Bekanntlich entsprechen Gemälde sehr wenig den Bemühungen photographischer Wiedergabe und bei der eigenthümlichen Natur der Farbenveränderung bedürfen Photographien nach Oelgemälden, trotz alles Interesses, immer eines sehr geübten Auges, um nicht missverstanden zu werden. Raphaels Zeichnungen wurden deshalb mit richtigem Gefühle als dem Bedürfnisse der Kunstschulen (und auf diese nahm man zunächst Rücksicht) am meisten entsprechend erkannt und vor Allem die „Cartons", deren einfache, nur leicht mit Farben versehene Ausführung bei weitem weniger Schwierigkeit als Oelgemälde darbot. Dieselben wurden in der That auf das Glücklichste aufgenommen; man erhielt Negativ-Platten der vorzüglichsten Raphael-Zeichnungen des Louvres; der Prinz-Gemahl fügte die der königl. Bibliothek in Windsor hinzu; Oxford stellte die berühmte Universitätssammlung zu Gebote und andere Sammlungen wurden bereitwillig eröffnet. Man fühlte bald, dass der Genuss dieser auf öffentliche Kosten vereinigten Schätze auch dem Volke zunächst zu Gute kommen müsse. Allerdings war man von Anfang an sehr abgeneigt mit Privatunternehmungen in Concurrenz zu treten, denn es wird Niemand läugnen, dass ein auf Staatskosten betriebenes Unternehmen sich nicht in commercielle Rivalitäten einlassen sollte. Allein man wird ebensowenig läugnen, dass die auf Staatskosten unternommenen Vervielfältigungen klassischer Kunstwerke, die doch wegen der ursprünglichen Schwierigkeiten und ihrer wenig lohnenden Natur nicht der Gegenstand von Privatspeculationen sein können, nicht nur gesetzlich, sondern höchst wünschenswerth sind. Hier war diess offenbar ganz entschieden der Fall. Die hier photographirten Werke waren zum grössten Theil öffentliches Eigenthum und nicht geeignet Gegenstand des Kunstverlags zu werden; ja selbst wenn diess geschehen wäre, so hätten die hohen Herstellungspreise sie dem grössern Publikum entzogen. — Den Preisen nach zu urtheilen, welche den in der letzten Ausstellung der „Photographischen Gesellschaft" befindlichen Exemplaren beigeschrieben waren, schien es, als ob man zuerst die Idee gehabt hätte, gewöhnliche Kunsthändlerpreise zu wählen; doch ist man glücklicherweise auf einen bessern Entschluss gekommen. Es ist offenbar nur gerecht, dass das Publikum, welches die auf Staatskosten gemachten Negativen doch bezahlt hat, die davon genommenen Abdrücke nun zum einfachen Kostenpreis bekommt. Das Unternehmen ward somit in die Hände des Herrn George Wallis, wohl-

bekannt als energischer Arbeiter im Gebiete der Kunstförderung und Verbreitung, übertragen — und wir haben den Erfolg vor Augen.

Die Billigkeit dieser Photographien ist in der That wunderbar. Was würde man vor Kurzem über die Idee gesagt haben, treue Nachbildungen der Raphaelschen Cartons in kleinerem Maassstabe für weniger als 4 Schilling haben zu wollen? Die Direction hat in der That einen gleichmässigen Tarif von 5 Pence für 40 □Zoll und die Hälfte für je 20 □Zoll mehr festgesetzt. Die Photographien werden allerdings unaufgezogen ausgegeben, was etwas Mühe verursachen, aber keine Nachtheile haben wird, wo etwas Geschick mit Uebung verbunden wird. Freilich wird es unter den Ungeübten einige Verwüstungen beim Aufziehen geben. Es wird angezeigt, dass „der Agent jede Anweisung zum Aufziehen geben wird", aber wir würden doch vorziehen, wenn eine gedruckte Anweisung dem nächsten Photographienkatalog beigegeben und dabei bemerkt würde, dass das Verbleichen der Photographien nicht von einem falsch angewendeten Klebmittel herrührt.

Wenden wir uns zu den Photographien selbst, so bilden zuvörderst die „Cartons" eine für sich hervorragende Abtheilung. Ehe die Cartons photographirt wurden, waren sie eigentlich noch nie recht für das Studium zu verwenden. Selbst in der für sie erbauten Galerie machte die Höhe in der sie hingen und die einfältige Beleuchtung die Betrachtung sehr schwierig, während die Stiche nach ihnen, theils ausgeführt, wie die von Holloway, theils roh und schwarz, wie die von Burnet, kaum einen Schatten der göttlichen Originale wiedergaben. Dank den jetzigen Directoren der königl. Sammlungen können die Originale durch einfaches Niederlassen bis zur Gesichtshöhe sehr bequem in Hampton-Court genossen werden. Mit Hülfe der grössten Photographien aber kann der Kunstjünger dieselben thatsächlich zu Hause studiren, mit aller Bequemlichkeit und mit demselben Vortheil als ob die Originale vor ihm lägen, da bei ihrem grossen Massstabe die Breite des Styls und der Auffassung, ihre Grossartigkeit, Feinheit, Schärfe des Ausdrucks und selbst technische Behandlung mit vollkommener Klarheit zu erkennen ist. Wie wir es schon aussprachen, als wir die ersten von Herrn Thurston Thompson zugleich mit denen des Herrn Caldesi und Montecchi ausgestellten grossen Photographien in d. Bl. anzeigten (15. Jan.): „Jede Linie des Bildes ist treu wiedergegeben, und obgleich die Farbe natürlich nicht an die Tiefe des Originals reicht, ist doch der allgemeine Eindruck ein ungeschwächter; während die niedere Neugier mit Bewunderung jeden Bruch und jede Falte des Cartons mit ihrem Licht und Schatten so täuschend wiederfinden wird, dass der Beschauer oft glaubt einen Riss oder Bruch in der Photographie selbst zu sehen." Natürlich ist diese Nachahmung der

besondern Papieroberfläche und ihrer Zufälligkeiten werthlos, aber wichtig als ein Beweis der fabelhaften Treue, mit welcher jeder Zug, sei er von der Hand des Meisters oder des Zerstörers, wiedergegeben wird. Und, glücklicherweise bringen diese grossen Photographien neben dem nur zu deutlichen Anblick der Schäden der Zerstörung die eigenthümliche innewohnende Grösse des Gedankens, die Majestät und Zartheit in einer so wunderbaren Weise vor Augen, dass sie selbst in den verblichenen Originalen nicht besser empfunden, in den Kupferstichen aber nur vergeblich gesucht werden kann. — Die Durchschnittsgrösse der ersten Sorte ist 48 auf 30 Zoll (gleiches Format mit den Arbeiten von Caldesi und Montecchi). Als Beweis ihrer ungemeinen Billigkeit im Vergleich mit diesen sei bemerkt, dass sie einzeln zu 12 Sh. 10 P. bis 15 Sh. 10 P. verkauft werden, während von dem letzteren jedes 2½ Guineen kostet. Die Ausgabe von Colnaghi kostete über 18, die jetzige unter 5 £. St. Neben diesem grössten Format giebt es noch 4 andere; im Durchschnitt von 31 auf 21 Zoll für 5 Sh. 10 P. bis 6 Sh. 8 P. per Bl.; von 23 auf 15 Z. für 2 Sh. 8 P. bis 3 Sh. 6 P.; von 15 auf 11 Z. für 1 Sh. 8 P.; und endlich von 8 auf 5 Zoll für weniger als 4 Sh. die ganze Folge.

Für den studirenden Künstler kann keine der kleineren Folgen die in grösstem Format ersetzen; anders aber ist es bei dem grösseren Publikum. So ist z. B. die 3. u. 4. Sorte besonders zum Einrahmen geeignet und hat für das gewöhnliche Auge in höherem Grade den Reiz des „Fertigen"; ja selbst die kleinste Ausgabe, vorzüglich passend für das Einfügen in Bücher ist ebenso belehrend als elegant. — Wohl mag Mancher nicht viel von alledem halten, uns erscheint es doch als ein grosser Schritt für die Popularisirung wahrhaft hoher und reiner Kunst, wenn, wie hier die gesammten Cartons des Raphael, jene edelsten Schöpfungen des grossen Malers wie der Kunst überhaupt, in den Bereich aller Volksklassen gebracht worden sind!

Ausser den vollständigen Gemälden sind über 40 Studien aus denselben, meist Köpfe und Gruppen in grösserem Massstab, aufgenommen worden. Unter Allen sei nur auf den wunderbaren Kopf des Heilandes (Nr. 29) aus dem „Weide meine Lämmer!" und auf den hinreissend schönen Frauen- und Kinderkopf mit dem contrastirenden Antlitz des Krüppels (Nr. 73) aus der „Heilung des Lahmen" hingewiesen, deren Studium dem jungen Künstler nicht warm genug ans Herz gelegt werden kann und die wohl nirgend mit solchem Eindruck wirken als in dieser einzeln gefassten Darstellung. Mehrere von den anderen Studien kommen diesen beiden fast gleich, und sie alle sind Meisterstücke der Photographie.

Zunächst an Wichtigkeit stehen den Genannten die Photographien Raphael'scher Zeichnungen im Louvre. Sie enthalten

flüchtige Skizzen und vollendete Studien von einigen seiner vorzüglichsten Gemälde, einzelne Figuren und Gruppen aus grösseren Compositionen und Studien nach männlichen und weiblichen Modellen. Diese 33 Facsimiles der kostbarsten Perlen des Louvres können für etwas unter 30 Sh., oder einzeln für wenige Pence das Stück bezogen werden. Braucht man heute in der That den Sammler noch um seine Schätze zu beneiden?

Die Photographien der unvergleichlichen Oxford collection nach Zeichnungen von Raphael und Michelangelo (289 Stück) sind augenblicklich noch nicht zur Versendung bereit, werden aber der Sammlung binnen Kurzem hinzugefügt werden. Gleiches steht den schönen Rafaelschen Zeichnungen der königl. Bibliothek in Windsor bevor. Die Photographien nach letzteren sind auf Kosten des Prinz-Gemahls aufgenommen worden, welcher in freigebigster Weise die Negativplatten dem „Wissenschaft- und Kunst-Department“ zum öffentlichen Gebrauch überliess, so dass bald jedweder Schatz königlicher Sammlungen für wenige Pence die Stube des gewöhnlichen Arbeiters zieren wird. Aber noch mehr erstreben die Männer von South-Kensington! Sie beabsichtigen „alle Cartons und Zeichnungen nach Raphael und Michelangelo, welche sich in England befinden, zum öffentlichen Gebrauch herauszugeben;“ und sie wenden sich an die Besitzer der Originalzeichnungen mit der Bitte um Beistand in ihrem grossen Werke!

Einige unserer Leser werden wissen — obschon es wenig bekannt geworden — dass durch Herrn Roger Fenton 125 Photographien von den schönsten Zeichnungen, einem oder zwei der seltensten Stiche und einigen der besten Sculpturen des British Museum aufgenommen und daselbst verkauft worden sind. Wir glauben, dass ihr Vertrieb nicht besonders ausgedehnt gewesen ist, nicht nur deshalb, weil sie wenig bekannt, sondern vorzüglich weil ihre Preise die im Kunsthandel für dergleichen Erzeugnisse üblichen waren. Auch diess ist geändert. Die Negativplatten wurden nach South-Kensington gebracht und die Abdrücke sind jetzt zu derselben billigen Taxe wie die oben erwähnten zu haben. Im British Museum war der Preis gleichmässig 3 Sh. 6 P.; jetzt bewegt er sich zwischen 5 und 20 Pence, je nach der Grösse. Unter diesen entzückenden Zeichnungen und Stichen, welche jetzt im Centrum der königl. Bibliothek durch Herrn Carpenter so bewundernswürdig aufgestellt sind, finden wir z. B. jene vorzügliche Zeichnung der „Grablegung“ von Raphael. Wer sollte sie nicht sein eigen nennen wollen? — nun, in South-Kensington ist die täuschende — vom Original schwer zu unterscheidende Wiedergabe für 15 P. zu haben. Wiederum findet sich im British Museum jener berühmte und seltene kleine Stich von Marc Anton nach Raphaels „Lucretia“. Fürstliche Sammler würden jede Summe für einen käuflichen Abdruck bieten und in den „Reproductive

rooms“ ist das Facsimile für die plebejische Summe von $7\frac{1}{2}$ P. feil! Oder man schwärmt für Rembrands Radirungen — und weilt mit sehnsüchtiger Bewunderung vor dem Schrank Nr. 4 im British Museum, wo „Nr. 217, Portrait des jüdischen Arztes Ephraim Bonus, I. Abdruck mit dem schwarzen Ring, es existiren ausserdem nur noch 3 Abdrücke“ nach Aussage des Katalogs, eingerahmt ist. Natürlich sind eben diese 4 Abdrücke ausserhalb des Sammlerbereichs, da sie von ihren Besitzern wie Augäpfel gehütet werden; in South-Kensington ist ein in jedem Zuge ebenso bewundernswürdiges Exemplar für 1 Frank zum Verkauf. Ueberdem sind die Photographien nach Skulpturen zu demselben billigen Preis zu haben und von ihrem Werthe als der möglichst treuesten Wiedergabe der Originalwerke kann man nur im Vergleich mit den besten Stichen ein richtiges Urtheil gewinnen. Seit nahe einem halben Jahrhundert haben die Directoren des British Museums Beschreibungen der Skulpturen veröffentlicht und noch lange ist das Werk nicht vollendet. Aber bei einem Reichthum von Illustrationen und grossartiger Ausstattung mussten diese Bände sehr kostbar werden und der Vertrieb blieb ein beschränkter, während die Kupfer doch immer nur ein höchst unvollkommenes Bild zu geben im Stande waren. Vielleicht im Gefühl dieser Mängel ist es gekommen, dass die in den letzten Jahren höchst langsame Fortsetzung desselben jetzt ganz aufgehört zu haben scheint. Hoffentlich wird man sie jetzt in der Weise wieder aufnehmen, dass statt der Stiche billige Photographien beigegeben, oder noch lieber, der Text apart gedruckt und es dem Leser überlassen wird, sich soviel Photographien, als ihm beliebt, dazu anzuschaffen.

Noch eine andere Sammlung von Vervielfältigungen im Reproductive room ist zu erwähnen. In der königl. Sammlung zu Windsor findet sich eine Reihe von Zeichnungen Holbeins von Personen des Hofes Heinrichs VIII. Berühmt wegen ihres geschichtlichen und künstlerischen Werthes sind sie oft und auch als Facsimiles gestochen worden; aber immer ist ein Theil ihrer Originalität dem verkehrten, wenn auch natürlichen Bestreben der Stecher, ihre ursprüngliche Härte zu „verschönern“ zum Opfer gefallen. Jetzt sind die 64 Köpfe photographirt worden und die Abdrücke mit der ganzen treuesten Wiedergabe der Holbeinschen Manier können zum Durchschnittspreis von 1 Sh. erworben werden; der Geschichtsfreund kann jetzt gewissermassen das Porträt, „zu welchem Anna Boleyn sass“, für 10 P.; Sir Thomas Moore für 1 Sh. 6 P. und als Lordkanzler für 2 Sh.; Dekan Colet für 10 P.; Philipp Melanchthon für 1 Sh. und den poetischen Earl of Surrey für 5 Pence haben!

Eine gleichsam begleitende Folge dieser Photographien bilden die Copien der lebensgrossen Bilder der Tudor-Familie, welche von dem Director der Central-Training-Institution für die Zimmer

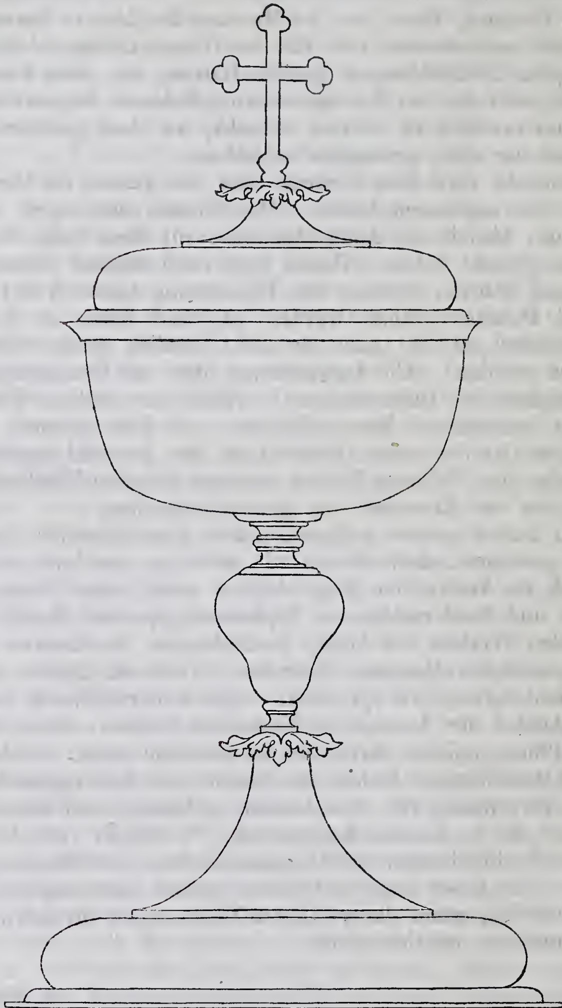
des Prinz-Gemahls im neuen Palast von Westminster ausgeführt worden sind; doch genüge für sie als Porträts aus zweiter Hand diese Erwähnung. Ebenso müssen wir mit einer blossen Anzeige über die bedeutende Reihe von circa 140 Photographien nach den bemerkenswerthesten Limoges-Emailles, Elfenbeinschnitzwerken, Krystall-Bechern, Vasen etc. im Museum des Louvre hinweggehen. Die gleich interessanten und für den Ornamentisten nicht weniger belehrenden Nachbildungen gleicher Gattung aus dem Kensington-Museum, oder der von Privatpersonen geliehenen Gegenstände sind, wie kaum erwähnt zu werden braucht, zu dem gleichen billigen Preis wie die oben genannten zu haben.

Vielleicht wird man meinen, dass wir gerade die Wohlfeilheit zu sehr hervorgehoben hätten. Wir können nur sagen, dass wir gerade mit Absicht die Aufmerksamkeit auf diese Seite des Unternehmens gelenkt haben. Hierin liegt nach unserer Ueberzeugung der grosse Schritt, welcher für Verbreitung hoher Kunst in Hütten und Palästen gethan worden ist, und wenn die Kunst ein Bildungsmittel ist, so kann er nicht herzlich genug willkommen geheissen werden! Alle Anerkennung aber der Grossartigkeit und Freisinnigkeit des Unternehmens! Nicht nur sind es Werke von vollendet technischer Mustergiltigkeit, die hier geboten werden, sondern es ist die vollste Freiheit in der Auswahl gegeben und der Käufer des kleinsten Blattes geniesst dieselbe Wohlfeilheit des Preises wie der Erwerber der ganzen Sammlung.

Wir haben unsere Aufmerksamkeit ausschliesslich der Photographie gewidmet, doch dürfen wir nicht zu erwähnen vergessen, dass sich im Verlag der Reproductive room eine grosse Anzahl Abgüsse und Niederschläge in Elphenbeingips und Metall von ornamentalen Werken der königl. Sammlungen, des Louvre und des South-Kensington-Museums befinden. Vielleicht finden wir bald Gelegenheit darüber zu sprechen. — Der Unterzeichnete hoffte mit diesem Artikel die Anzeige verbinden zu können, dass die angezeigten Photographien durch ihn zu beziehen seien. Leider haben gehäufte Bestellungen bisher das Comité des Kensington-Museums an der Versendung für das Ausland gehindert und konnten vorläufig nur die in unserm Kunstkatalog Nr. 22867 (30. Abth.) aufgeführten Nachbildungen von Ornamentstichen alter Meister bezogen werden. Die Leser unseres Archivs werden unverzüglich benachrichtigt werden, wenn die erwähnten Zeichnungen für den deutschen Kunsthandel zu erhalten sind.

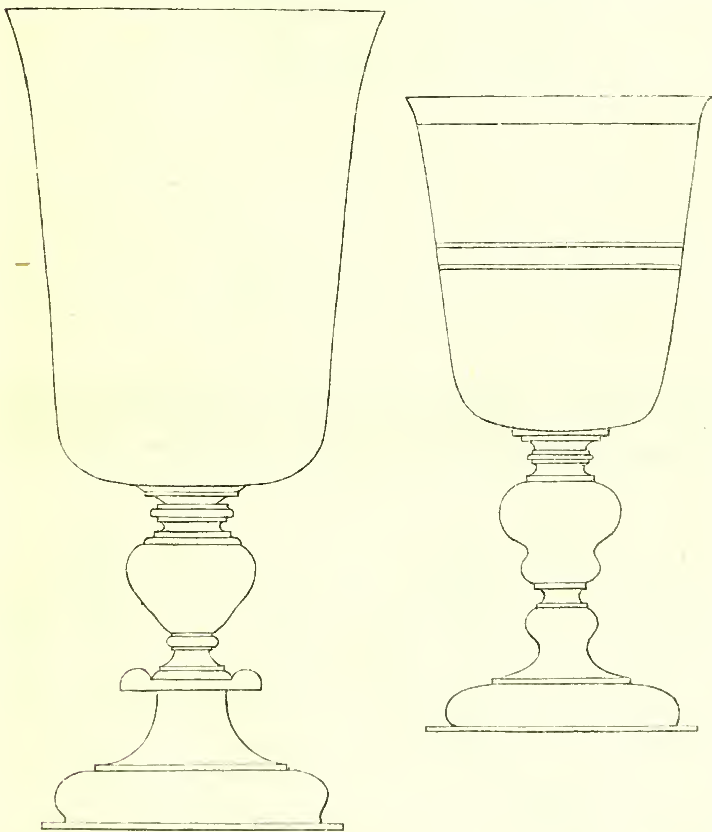
R. Weigel.

Deutsche Goldschmiedszeichnungen des 18. Jahrhunderts.



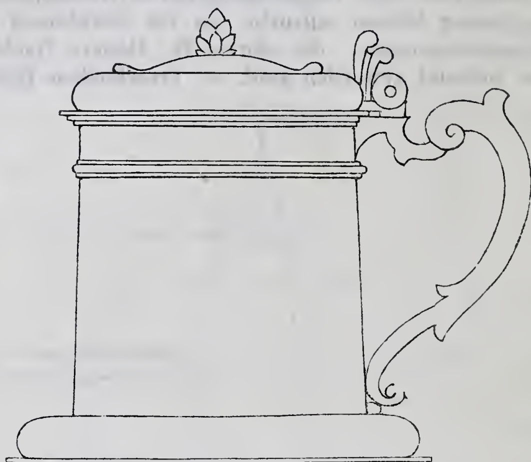
Im Besitze des Verlegers d. Bl. befindet sich ein starkes Convolut von Werkzeichnungen eines deutschen Goldschmiedes. Auf graues Papier in kräftigen Conturen mit Rothstift oder Feder

und Tinte gezeichnet erscheint die Mehrzahl dieser Blätter auf den ersten Blick der besten Zeit deutscher Früh-Renaissance, dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts anzugehören und erinnert, wenn man eine Vergleichung mit stylverwandten Erzeugnissen bestimmter Meister aufsucht, an die berühmten Holbein'schen Gefässzeichnungen, die durch W. Hollars Nachbildungen allgemeiner bekannt geworden sind. — Verschiedene Blätter jenes

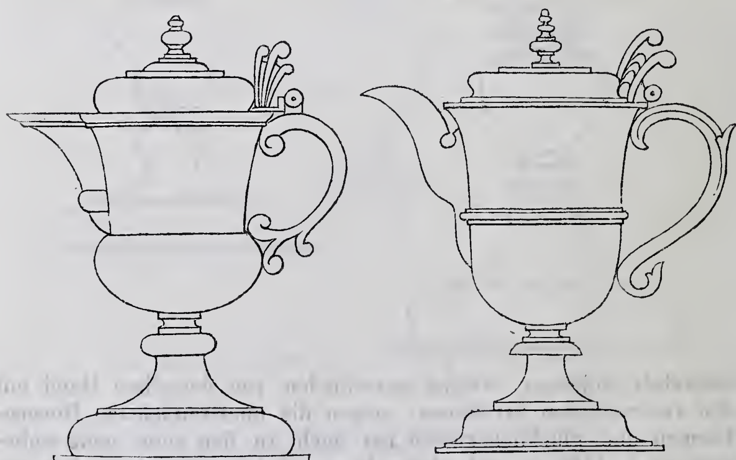


Convoluts indessen, welche entschieden von derselben Hand mit den vorerwähnten herrühren, zeigen die unerfreulichsten Rococo-Formen und glücklicherweise hat auch zu den sonst ganz unbezeichneten Blättern sich dadurch ein Datum gefunden, dass ein Rothstift-Entwurf zu einem zierlichen Altarkännchen auf der Rückseite eines gedruckten kölnischen Todtenzettels vom Jahre 1737 gezeichnet ist. Ob der auf einem andern Blatte mit Schreiber-

zierrathen von späterer Hand geschriebene Name Johann Joseph Roggen vielleicht der Familie des Meisters angehört, in dessen Werkstätte das Modellbuch benutzt wurde, möge dahin-



gestellt bleiben. Jedenfalls geht aus den Zeichnungen deutlich hervor, dass in Goldschmieds-Arbeiten der Styl der Frührenaissance sich traditionell bis zu einer Zeit fortgepflanzt, deren son-



stige Kunstzweige durchaus in den Gestaltungen der spätesten Renaissance und des beginnenden Rococo bewegen. Wir haben aus dem über 200 Zeichnungen enthaltenden Buche sechs charak-

teristische Facsimiles (in $^2/_5$ Verkleinerung) ausgewählt, um unsern Lesern einen Begriff von der eigenthümlichen Schönheit ihrer Formen zu geben. Die überall beigeschriebenen Gewichtsbestimmungen lassen darauf schliessen, dass die Zeichnungen nach fertigen Gefässen gearbeitet worden sind und dann wieder zu neuen Modellen benutzt wurden; bei dem Entwurf eines Altarkelches findet sich das „placet" des geistlichen Bestellers oder Kirchenvorstandes beigeschrieben. — Ausser den von uns mitgetheilten, in 10—20 facher veränderten Wiederholung vorhandenen Formen von Kelchen, Bechern, Krügen und Kännchen, finden sich eine grosse Anzahl von Gegenständen des kirchlichen und täglichen Gebrauches, Löffel, Salzfässer, Lichtscheeren, Lichtscheer-Teller, Rauchfässer, Leuchter u. s. w. in mehr und minder schönen Formen vor, und es erscheint in der That bedauerlich, dass derselbe tüchtige Meister, welcher die schönen Motive der frühern Zeit mit so feinem Verständniss nachbildete, nicht empfunden hat, wie die Schnörkel und Muschel-Verzierungen seinen spätern Arbeiten jener alten Einfachheit störend entgegen treten, die wir in der Architektur und Gefässkunst der Frührenaissance als ein Erbtheil und als eine Anknüpfung der Gothik bewundern.

Ueber eine Landschaft von Nicolaus Poussin.

Aus dem Englischen des W. Hazlitt. *)

— „Und blind Orion strebend nach dem Morgen."

Orion, der Gegenstand dieser Landschaft, war der klassische Nimrod; Homer nennt ihn „ein Jäger der Schatten, Schatten er selbst." Er war der Sohn Neptun's und als er ein Auge in einem der Kämpfe zwischen Göttern und Sterblichen verloren, ward ihm verkündet: Geläng' es ihm der aufgehenden Sonne zu begegnen, so würde er wieder sein Gesicht gewinnen. — Hier sein Aufbruch zur Wanderung; Männer auf seinen Schultern ihn zu geleiten, den Bogen in der Hand, und in den Wolken Diana, ihn zu begeistern. Er schreitet dahin, ein Riese auf der Erde und schwankt und taumelt auf seinem Weg, wie eben vom Schlafe erwacht oder des Weges ungewiss; nur vom Rücken gesehen, erscheinet er

---

1) Wir geben den nachstehend mitgetheilten geistreichen Aufsatz des in Deutschland fast ganz unbekannten Verfassers aus dessen trefflichem Buche: Criticisms on Art, London 1844. Das Bild selbst ist jetzt im Besitz des Revd. J. Sandford. (S. Smith's Catalogne raisonné Nr. 324.

doch blind. Nebel steigen um ihn auf und umschleiern die Ränder grüner Wälder, die Erde ist feucht und frisch vom Thau, der graue Dämmerschein, „die Plejaden tanzen vor ihm“ und in der Ferne erscheinen die blauen Hügel und das stille Meer. Nichts Schönerers ist je erfunden und vollbracht worden. Es athmet den Geist des Morgens, seine Feuchte, Ruhe, Dämmerung, dem Wunder des Lichtes entgegenharrend, ihn in Lächeln zu verklären; das Ganze ist, wie seine Hauptfigur, „ein Vorläufer des Frühlichts.“ Dieselbe Atmosphäre verhüllt und umgiebt jeden Gegenstand, das helle Zwielicht hebt schattenhaft das Antlitz der Natur heraus: ein Gefühl der Weite, Fremde und vorzeitigen Gestalten durchdringt des Malers Leinwand und wir empfinden uns am Anfange der Dinge. — Man möchte sagen — der grosse und gelehrte Künstler sah die Natur durch das Glas der Zeit, er darf allein der Maler klassischen Alterthumes heissen. Sir Joshua (Reynolds) liess ihm hier Gerechtigkeit wiederfahren. Er vermochte es, der Umgebung seiner heroischen Sagen jenen ungeschminkten Zug originaler Natur, voll, tüchtig, breit glänzend, strotzend von Leben und Kraft zu verleihen oder die ganze Pracht der Kunst, Tempel und Thürme, fabelhafte Wölbungen über sie auszuschütten. Seine Bilder bezeugen den vorgefassten Entwurf. Die Natur fügt sich seinen Zwecken, er gestaltet ihr Bild nach der Richtung seiner Gedanken, verkörpert ihre höchsten Ideen; und wie der erste Entwurf gelungen, scheint Alles Uebrige von selbst zu erwachsen, sich anzuschmiegen unter dem untrüglichen Wirken einer strebsamen Fantasie. Wie sein eigener Orion überblickt er die Umgebung, scheint er „die Inseln wie einen Leuchter aufzuheben und die Erde in's Gleichgewicht zu stellen.“ Mit einem wirksamen und gewaltigen Griff setzt er die Natur in ideal-antike Form, und war unter den Malern, mehr als ein Anderer, was Milton unter den Dichtern. In beiden ist Etwas von derselben Gemessenheit und Strenge, derselben Erhabenheit und Grösse, derselben Mischung von Kunst und Natur, demselben Reichthum entlehnter Stoffe, derselben Feinheit des Charakters. Weder der Maler noch der Dichter erniedrigten die Stoffe, die sie behandelten; ihre Fantasie erfüllte den Umriss, Kraft und Wirklichkeit trat hinzu; und so befriedigten sie nicht nur, sie übertrafen die Erwartungen des Beschauers und Lesers. Wohl gilt dies für den Triumph des vollendeten Kunstwerkes. Rühmlich ist es, die Natur wiederzugeben, wie sie erscheint; sie wiederzugeben, wie wir sie nie gesehen und doch so oft zu sehen ersehnt, ist besser und rühmlicher. Der uns die Welt in ihrer ersten nackten Schönheit zu zeigen vermag, die Färbung der Sagen darüber ausgebreitet, oder in hoher siegreicher Entfaltung, mit dem Ernst der Geschichte aufgedrückt den stolzen Denkmalen verschollener Herrschaft, — wer mit seiner so mächtigen Kunst vergangene Zeiten zurückruft, uns in die

Ferne entrücken und uns das Land der Einbildungen, gleich einer neuen Eroberung zu dem der Wirklichkeit schenkt, — wer uns zeigt, nicht nur was die Natur ist, sondern was sie gewesen und sein mag — wer das vollbringt und mit Einfalt, Wahrheit und Grösse, ist Herr der Natur und ihrer Gewalten; sein Geist ist unbeschränkt und seine Kunst die Meisterkunst!

Die Kritik hätte nicht etwa hier etwas „Unnatürliches" auszusetzen. Der historische Künstler vernachlässigt und verkehrt die Natur nicht, sondern er folgt ihr eingehender in ihre fantastischen Höhen oder verborgenen Tiefen. Er zeigt, was sie sein würde in erfassbaren Zuständen und unter verständlichen Bedingungen. Dem „luftigen Nichts" gibt er irdische Stätte, nicht „einen Namen." Auf seine Berührung wird das Wort zum Bild, Gedanken zur Gestalt. Er kleidet einen Traum, eine Erscheinung mit Form und Farbe und der gesunden Kraft der Wirklichkeit. Seine Kunst ist eine zweite, nicht eine verschiedene Natur. Wohl halten es Viele für den Weg zur Vollkommenheit, die Natur nicht nachzuahmen. Weil sie sichtbare Gegenstände nicht nachbilden können, glauben sie sich befähigt, Ideen zu verkörpern, die sie nicht gesehen. Doch das Misslingen ist eben so möglich in dieser schweren Auffassung, als in jener niederen. Die Entdeckung ist freilich nicht so leicht, weil Gegenstände der Vergleichung nicht so nahe sind und desshalb falsche Ansprüche und Selbstbetrug grössern Raum gewinnen. Sie nehmen ein episches Motiv und glauben den Geist wie eine natürliche Zugabe mit empfangen zu haben. Man malt untergeordnete Portraits, betäubte, leblose Züge ohne Ausdruck, ohne auch nur einen Zug von Natur und glaubt sich so zu historischer Wahrheit zu erheben. Was dem Geiste werth und heilig ist, wird herabgezogen von Leuten, die der Würde ihres Berufs dadurch zu helfen glauben. Man stellt ein Gesicht dar, in dessen Zügen kein Gedanke oder Gefühl je Raum zu finden scheint und möchte noch behaupten, so sei der wahrhaft erhabene Ausdruck wie er in Helden und Halbgöttern des Alterthums auf der Höhe der Leidenschaft und des Kampfes. Landschaften werden geschaffen, denen nie eine Sonne schien, und man erklärt: es ist nicht modern — so sah die Erde als Titan sie zuerst mit seinen Strahlen küsste. Hier ist kein Ideal in Wahrheit. Die Formen der Einbildung werden hier nicht gestaltet. sondern verzerrt; nicht erreicht, nur verfehlt werden selbst die ärmlichsten Erfindungen einer gemeinen Anschauung. Solche Bilder sollten nicht in demselben Raume mit dem „Orion" sein.

Poussin war der poetischste aller Maler. Er war der Maler der Ideen. Niemand anders vermochte halb so gut es auszusprechen oder wusste was in Formen überhaupt ausgesprochen werden kann. Er erfasste und sonderte mit Anmuth und Bestimmtheit gerade den Gesichtspunkt, der die Phantasie des Lesers

anziehen musste. Eine Bestimmtheit und eine Bewusstheit (oft ein Fehler, doch öfter eine Tugend) ist in Allem was er schafft, wie bei keinem andern Maler. Seine Riesen, die auf der Spitze zackigen Gebirges sitzend, Ungeheuer selbst und müssig ihre Rohrflöte spielen, scheinen da drei Tausend Jahr zu ruhen und Anfang und Ende ihrer Geschichte zu wissen. Ein Bacchus oder Jupiter als Kind verräth die zukünftige Bestimmung. Selbst stumme und unbegeistigte Dinge reden ihre eigene Sprache. Seine Schlangen, die Schicksalsboten, sind voll menschlichen Verständnisses, seine Bäume wachsen und verbreiten ihr Gezweig in den Lüften, froh des Regens, stolz auf den Sonnenschein, wach für die Winde des Himmels. In seiner „Pest von Athen" scheinen die Häuser selbst vor Schrecken starr. Sein Gemälde der „Sündfluth" ist vielleicht das schönste historische Landschaftsbild der Welt. Eine Wasserwüste, unendlich weit; bleich und matt arbeitet sich die Sonne am Himmel empor; die Wolken, schwer und schwellend liegen wie eine Last auf dem Auge und Himmel und Erde scheint in eine weite Masse zu vergehen! Seine menschlichen Gestalten sind zuweilen übervoll dieses Gefühlsausdruckes. Ihre Handlungen haben zu viel Gesten und absichtlichen Ausdruck, ihre Züge gränzen zu nahe an das Uebertriebene. Hierin ist der Gegensatz Raphaels, dessen Gestalten nie für den Maler zu sitzen oder eines Beschauens bewusst erscheinen oder den Ursprung von Künstlerhand verrathen. Bei Poussin erscheint im Gegentheile Alles vom Künstler beabsichtigt; die Steine selbst verrathen ihr „Warum"; allem ist Platz und Bedeutung und ein Zusammenhang mit dem Ganzen gegeben. Diese bewusste Auffassung und innere Absicht ist es, die den Werken dieses Künstlers ihren eigenthümlichen Charakter verleiht. Eben vor zwei Jahren war ein Bild der Aurora in der British-Gallery. [1]) Es war eine Fülle goldenen Lichtes. Die Göttin trug ihr safranfarbenes Gewand und schien eben dem dämmernden Bett des alten Tithonus entstiegen. Selbst ihre milchweissen Rosse waren in gelblichen Schimmer getaucht. Es war eine Personification des Morgens. Poussin gelangen klassische Gegenstände besser als christliche — die letzteren sind bei ihm verhältnissmässig schwer, gewaltsam, voll heftiger Contraste in blauer, rother, schwarzer Färbung und ohne jene wahre prophetische Behandlung der Charaktere. Er war heimisch in seinen heidnischen Allegorien und Sagen. Die natürliche Würde und die eingeborne Leichtigkeit des Franzosen verbanden sich mit der glücklichen Umgebung Italiens und antiker Feinheit des Geschmacks und gaben selbst seiner Färbung das Gepräge einer bewussten Selbstständigkeit. Ihm fehlt in einer Beziehung Anmuth, Form

1) Temporäre Ausstellung alter Kunstwerke Englands.

und Ausdruck; allein er gibt überall Sinn und Bedeutung, schickliche Angemessenheit. Seine Personen gehören stets der dargestellten Zeit ganz an, und leben und weben in ihrer Handlung. Seine fantastischen Compositionen besonders, seine Nymphen und Faunen übertreffen in Hinsicht des Styles, selbst Rubens. Sie sind unmittelbarer der Mythe entsprungen. Rubens Satyren und Bacchanten sind lustiger und wollüstiger, freudetrunkener, mehr erfüllt von thierischen Lebensgeistern und tollen Einfällen, sie lachen und jubeln dahin —

„wie muntere Böcklein in des Frühlings Lust“;

Poussin's Gestalten gingen mehr den bewussten Zug ihres Charakters; sie sind lasterhaft mit Ueberlegung und Absicht. Rubens gibt die bessern Beispiele einer Gattung, Poussin ihre allegorische Verkörperung in weniger üppigen Formen, aber mit heimlich sündhafterem Geiste. Die bacchanalischen Gruppen des flamändischen Meisters waren indess seine Meisterstücke der Composition. Man betrachte nur die Wunder von Farbe, Charakter und Ausdruck in Blenheim. — In der züchtigern und feineren Wiedergabe klassischer Mythen ist Poussin ohne Nebenbuhler. Rubens, der ihm im lebendig-malerischen gleichkommt, hätte nicht vermocht sich zu der Zartheit und Reinheit des Gedankens in Jenes Gemälde „Apollo lässt einen Dichter einen Becher Wassers trinken“, noch zu der Anmuth in der Zeichnung jener Nymphe, die eine Traube in ihren Fingern zerdrückt, um ein rundbäckiges Kind damit zu tränken, zu erheben. Und wer vor Allem vermöchte ein würdiges Lob des Bildes auszusprechen, wo Schäfer im Thale Tempe am schönen Frühlingsmorgen ausgegangen, zu dem Grabe treten mit der Inschrift:

Et ego in Arcadia vixi!

Die eifrige Neugier der Einen, der Ausdruck der Anderen, die furchtsam und erschrocken zurückweichen, der klare Hauch der mit den Zweigen schattiger Bäume spielt,

„des Thales Grund, wo milder Zephyr weht“

die ferne, ununterbrochen sonnige Gegend sprechen und werden sprechen von längstvergangener Zeit für künftige Zeiten! [1])

Gemälde sind eine Reihe willkommener Einbildungen, ein Strom vergänglicher Gedanken, die den Geist durchziehn. Es ist ein Luxus, die Wände unserer Wohnungen mit Bildern geschmückt zu haben, wenn nicht im Geiste die Schätze der Kunst bewahrt werden „in jenem Buche des Hirnes eingebunden und Niederes sie nicht berührt.“ Ein Leben, verbracht unter Bildern, in Stu-

1) Poussin hat diesen Gegenstand öfters behandelt und scheint in seiner zauberischen Anziehung zu schwärmen. Ich erwähnte ihn vorhin und komme wieder darauf — warum sollten wir nicht verweilen, so oft es behagt an Dingen, die uns erfreuen, da Unangenehmes so oft wider unsern Willen entgegentritt?

dium und in der Liebe der Kunst, ist ein glücklicher stiller Traum — oder vielmehr ein Träumen und Wachen zu einer Zeit, denn es hat all die „freundliche Gewissheit wachenden Geniessens“ mit der romantischen Seligkeit eines eingebildeten Seins. In strahlende Vollendung entrollt sich das Wesen der Dinge und „nicht unweise ist, der es versteht in diesen Freuden oft zu schwelgen.“

Der Orion, über den ich hier plaudere, gehört zu der Sammlung vorzüglicher Bilder, die selbst sich in die Reihe der alten Meisterwerke einfügt, welche seit mehreren Jahren an den Wänden der British-Gallery die Augen der Beschauer entzücken. Welche Farben, in der milden Mässigung des Alters, schimmern hier entgegen! Welche werth gewordenen und altbekannten Formen! Welche Blicke, die nur im verstehenden Blick andere Beschauer sich ausdrücken! Welche geistigen Schätze sind hier aus der Fülle der alten Kunst genommen worden! Die Werke sind mannigfach, doch die Namen bleiben — Rembrandts in Menge blicken von den düsteren Wänden; Rubens' riesig lebensfrohe Gruppen, seltenere und reichere Titians, ewig herrliche oft unvergleichliche Claudes, Guido's überschwängliche Süsse, Poussins und der Carracci's Wissen und Rafaels fürstliche Pracht, Alles bekrönend! Wir lesen gewisse Silben und Worte im Catalog und auf den wohlbekannten zauberischen Klang tritt ein Wunder von Kunst und Schönheit ins Leben. Man möchte denken, was wir in einem Jahr an solchen Werken gesehen, hätte die Lebenskraft ihres Meisters erschöpft, doch im nächsten Jahr und wieder erscheint ein neuer Herbst gereift und gepflückt; ihre Werke scheinen endlos wie ihr Ruhm, so zahlreich wie vollendet!

Bilder sind wie verirrte Geschenke durch die Welt zerstreut, und so lange sie noch bleiben ist nicht alles Gold verschwunden von der Erde unseres eisernen Zeitalters!

Beitrag zur Kupferstichkunde.

A. Mantegna.

Die Grablegung B. 3.

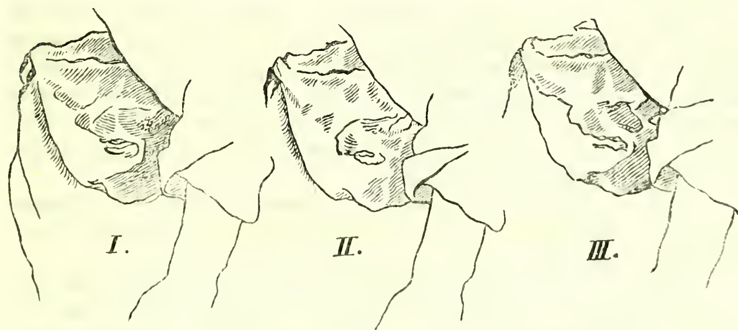
Von diesem schönen und seltenen Blatte wird in mehreren Auctionscatalogen êine Copie angeführt, welche Zani (Tom. IX. p. 17) so beschreibt.:

„A. Sehr selten und vorzüglich nachgeahmte gestochene Copie von der rechten Seite, wahrscheinlich von einem der Schü-

ler Mantegna's. Br. 15,10. H. 10,8. Auf dem Grabe HUMANI GENERIS REDEMPToRI nur in 4 Zeilen. Das P des „Redemptori“ mit dem M verbunden. Bem. Obgleich dieser Anonymus die Feinheit des Originalstichs und alles Andere nachgeahmt hat, ist er doch, wie gewöhnlich die Copisten, in den Extremitäten etwas hinter Mantegna zurückgeblieben. Ich unterlasse zu bemerken, dass von Einigen diese Copie gleichfalls dem Mantegna zugeschrieben wird, weil ich nicht wage, diesem berühmten Manne ein so grosses Unrecht anzuthun.“

Ohne in Abrede stellen zu wollen, dass die vorstehend beschriebene Copie in der That existirt, wollen wir hier auf eine Abdrucksgattung der Platte aufmerksam machen, welche in etwas verschnittenen Exemplaren sehr leicht mit Zani's Beschreibung, was die entschiedene geringere und Mantegna's unwürdige Ausführung der Extremitäten betrifft, übereinstimmend gefunden werden kann, zumal da die Bemerkung „das P in Redemptori mit dem M verbunden“, welche auch für das Original gilt, dazu veranlasst und bei Zani nun das leicht zu übersehende Minuskel o in Redemptori als bestimmtes Unterscheidungszeichen angeführt ist.

Vier Exemplare des Blattes, welche uns zufälligerweise gleichzeitig vorliegen, lassen sehr deutlich erkennen, dass die abgenutzte Platte von fremder Hand gänzlich aufgestochen worden ist und in ihrem letzten Zustand kaum als das Werk Mantegna's wieder zu erkennen sein würde, wenn nicht die bestimmte Uebereinstimmung verschiedener unberührt gebliebener Theile dies bezeugte. In dem beigefügten Facsimile geben wir ein Stück Gewand des



zu den Füssen Christi am Grabstein stehenden Joseph von Arimathia, und zwar unter I. aus dem trefflichen alten Exemplar der Sotzmann'schen Sammlung, unter II. in abgenutztem, unter III. in aufgestochenem Abdruck. —

Sollte einer unserer Leser über das Vorhandensein der bei Zani beschriebenen Copie mit Minuskel-o einen Aufschluss geben können, so wird die Redaction dafür besonders dankbar sein.

A. Dürer.

Das grosse Crucifix (fehlt B. Heller Nr. 2250.)

In der Sotzmann'schen Auction kommt ein Exemplar dieses von Heller irrthümlicher Weise nicht als Original anerkannten Blattes vor, über welches wir Herrn Börner in Nürnberg die nachfolgende Notiz verdanken:

Was Heller von diesem Blatte sagt, will mir nicht glaubwürdig erscheinen. Nicht etwa weil ich das Blatt habe, das ich als Original betrachte, sondern weil ich Sandrart für keinen schlechten Gewährsmann halte. Er spricht doch so bestimmt — wenn auch nicht im I. Band seiner Akademie (II. Theil 3. Buch S. 225 1. Columne Zeile 26 u. flg.) „ferner ist bekannt . . . ., wann das kleine Crucifix, und selbiges grosse und ein S. Jeronymo" etc. — doch um so bestimmter im II. Band (II. Theil S. 79 1. Columne gegen unten:)

„Im Kupfer aber von seiner Hand gestochen, geätzt und in Zinn gerissen, nebst andern die grosse Kreuzigung (wovon blos der Umzug zu sehen), das kleine Crucifix und ein kleiner Hieronymus etc."

Sehr wahrscheinlich betrachtet er diese 3 Blätter als die seltensten (zu seiner Zeit) von A. Dürer, da er sie in der angeführten zweiten Stelle abermals bezeichnet, und das „selbige grosse" in der ersten Stelle ist wohl auch das in der zweiten näher bezeichnete Contourblatt. Copirt wurde es in neuerer Zeit von Nussbiegel und zwar mit folgenden Unterscheidungszeichen. (S. das nachstehende Facsimile.)

Bei *a* geht im Original der Contour, welcher die Mauerdicke des Rondells durch die Thoröffnung wahrnehmen lässt, nicht bis zum Boden hinab, wohl aber in der Copie.

Bei *b* ist der, ebenerwähntem gemauerten Rondell, auf der dahinterliegenden Erhöhung zunächst stehende Busch in der Copie unbestimmt angedeutet, im Original aber sehr bestimmt durch die Linie ⌝ angegeben.

Bei *c* reicht im Original der Schornstein bis an den Rand des Daches herab, während er in der Copie in der Mitte desselben beginnt.

Bei *d* bilden die Felsparthien im Original ein kleines



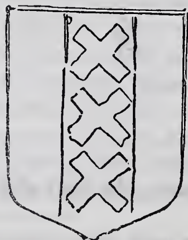
Quadrat, das sich in der Copie nicht zeigt, da dort die linke senkrechte Linie fehlt.

Bei *e* findet sich im Original der hier dicht unter dem Buchstaben angegebene Strich ⌒, welcher in der Copie fehlt. — Das Original, oder das Blatt, welches ich als Original betrachte, habe ich nur in 2 Exemplaren gesehen. — [1]) In der IV. Frauenholzischen Auction kam es auch vor. Ein grosser Theil jenes Catalogs enthielt die von Welser'sche Sammlung, welche Sandrart lobend anzeigte, und die Frauenholz in Compagnie mit von Derschau kaufte. Aus dieser, und der Praun'schen Sammlung nahm Frauenholz die schönsten Dürer in die seinige, aber nicht geradezu, da er nur zur Hälfte Eigenthümer war, man setzte sie in den Auctionscatalog; was nun von Derschau, der mehr Händler als Liebhaber, und Frauenholz, der häufig mehr Lieb-

1) Unterzeichnetem sind bisher davon bekannt geworden, abgesehen von dem in Lahr's Katalog, Frankfurt a. M. 1762 erwähntem Exemplar:
1 im k. Kabinet zu Berlin.
1 aus Ottleys Sammlung bei Verstolk van Soelen, dann bei v. Liphard.
1 bei Cornill d'Orville.
1 im Städel'schen Institut aus Hohwiesners Sammlung.
1 bei Hofrath Keil. (Verkauft 5. December 1859.)
1 bei König Friedrich August von Sachsen.
2 in Amsterdam.
1 bei Sotzmann.
(S. auch m. Kunstkatalog Nr. 8742.) R. Weigel.

haber als Händler war, für sich haben wollten, musste dann jeder ersteigern.“

— Aus den von andern Seiten über dieses Blatt in neuerer Zeit gegebenen Mittheilungen, und zwar in Catalogue of the Ottley Collection of Engravings. London 1837. Nr. 384; Schorn, im Kunstblatt 1840. Nr. 55 p. 232; R. Weigel im deutschen Kunstblatt 1850 S. 297 und A. v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860 S. 448, geht nächst der Uebereinstimmung mit Herrn Boerners Ansicht von der Originalität des Blattes hervor, dass sich vier Studienzeichnungen dazu in der Sammlung des Sir Thomas Lawrence befanden, welche mit 1521 und 1523 bezeichnet sind; und ferner, dass der Entwurf zur Figur des Johannes (in der Sammlung des Erzherzog Karl) in der That Luther darstellt, wie überhaupt die ganze Auffassung des gekreuzigten Heilandes in ihrer ungebeugten Haltung ein Zeugniss für Dürers eigenthümliche Auffassung des Gegenstandes darbietet. Noch ist zu erwähnen, dass die Abzüge der Originalplatte nach dem Papierzeichen zu schliessen zu verschiedenen Zeiten genommen worden sind. Das uns vorliegende Sotzmann'sche Exemplar trägt das hier nebenstehend abgebildete Wappen, unter einer Königskrone mit Helmdecken von zwei Löwen gehalten.



Ueber die Photographie und die treue Nachahmung in der Kunst von Alfred Tonnellé.

(Die nachstehend übersetzte Abhandlung über einen schon früher in diesen Blättern angeregten Gegenstand (V. Jahrg. S. 119) entnehmen wir dem wie es scheint in Deutschland wenig bekannt gewordenen Buche: Fragments sur l'Art et la Philosophie p. recueillis dans les papiers de Alfred Tonnellé; publ. par G. A. Heinrich, professeur à Lyon. II. éd. Paris 1860. R. Weigels Kunstkatalog 22,478, welches den Nachlass eines in der Blüthe seiner Jahre verstorbenen französischen Schriftstellers von ungewöhnlicher Begabung enthält. Wir bedauern in diesen Blättern nicht den Raum zu haben, grosse Auszüge aus seinen eingehenden Urtheilen über alte und neue Kunst mitzutheilen und

empfehlen unsern Lesern die Lektüre des Werkes als eine in jeder Hinsicht belohnende.)

Handelt es sich darum, auf einer ebenen, gleichmässig beleuchteten Fläche das Bild verschieden beleuchteter runder Körper in verschiedenen Entfernungen täuschend wiederzugeben, so bietet weder die Rundung noch die Perspective die grösste Schwierigkeit (denn sie lassen sich durch Hülfsmittel erreichen), sondern das Licht mit seinen Zufälligkeiten, seinen Abstufungen, und diese verschiedenen Grade kann die Photographie nicht ausdrücken. Wie der Kupferstich hat sie für das höchste Licht nur das Weiss des Papiers und tiefstes Schwarz für den dunkelsten Schatten. In diesem beschränkten Raume vermag sie nicht die unendliche Abstufung einzufassen, die in der Natur sich vom hellsten Lichtglanz zum Schatten entfaltet und an den Gränzen der Skala hört die Unterscheidung auf sichtbar zu sein. Um gleiche Wirkung zu erzielen, müsste die Photographie auf ihrem weit beschränkteren Spielraum die Abstufungen der Natur verhältnissmässig vertheilen, und das vermag wohl die Kunst (Malerei, Stich) nimmer, aber die Photographie. Jenseits einer gewissen Licht- und Schattengränze zeigt das Papier keine unterscheidbaren Lichteinwirkungen mehr, und Alles verschwindet in einem Tone. So werden zwei Grade von Licht und Schatten, in der Natur noch in der Mitte der Scala, in der Photographie schon Gränzpunkte, und was darüber in Helligkeit oder Dunkelheit hinausgeht, verschwindet. Wohl ist der Grad der Abstufung zwischen den zwei Tönen genau derselbe, wie in der Natur, allein die Photographie hat ihn mit ihren äussersten Mitteln wiedergegeben und kann nicht darüber hinaus. Sie wird unwahr durch ihre Treue und hört auf wahr zu sein, weil sie zu wirklich ist.

Es ist übrigens ein Fehler der realistischen Schule, genau die wirklichen Töne der Natur nachahmen und das Vergebliche dieses Mühens nicht einsehen zu wollen. Sie sieht nicht, dass um eines wirklich erreichten Tones willen alle übrigen entsetzlich falsch werden müssen; dass die Kunst nur unter der Bedingung das Ganze der Farben- und Lichtwirkung wahr wiedergeben kann, wenn jeder Ton einzeln herausgenommen gegen die Natur unwahr erscheint; dass alle absolute Stärke des Tons vermindert und auch nicht ein Einziger in der Bedeutung der Wirklichkeit beibehalten werden kann, weil die Scala der Mittel für die Wiedergabe eine so viel beschränktere ist. Die realistische Schule begreift endlich nicht, dass die Kunst stets nur mit den Verhältnissen zu thun hat; dass nur die Verhältnisse und ihre Harmonie der Gegenstand der Kunst sein, den Begriff der Schönheit allein umfassen können, und dass die ganze sichtbare Welt niemals poetisch oder künstlerisch ist, niemals unserm Geiste die

Idee der Schönheit einflösst, wenn nicht die Verhältnisse ihn darauf leiten, niemals der absolute Werth eines einzelnen Theiles.

Das Verhältniss ist das geistige, abstrakte Element, wodurch die sichtbare Welt zur Idee wird. Nie ist der Stoff an und für sich schön, sondern die Harmonie, die Idee, welche unser Geist darin entdeckt, das körperlose, geistige Verhältniss, das zwischen den materiellen und sichtbaren Dingen besteht.

So fehlt, bei genauer Betrachtung photographirter Landschaften, diesen immer die verhältnissmässige treue Vertheilung des Lichts. Der und jener Punkt des Lichtes und Schattens ist richtig; aber ihr gegenseitiges Verhältniss im Ganzen ist falsch. Schwarze und weisse Flächen stehen auffällig neben einander, bilden verletzende Gegensätze von schreiender Wirkung und mit wenig Uebergängen, die vermittelnden Töne erscheinen wie unterdrückt. In der Luftperspective verschwinden die Mittelgründe. Zwischen dem Vorgrund und der Ferne ist eine Kluft, kein Uebergang vermittelt die Kraft der nahen Gegenstände mit den duftig weichen und oft bestechenden Tönen des Hintergrundes.

Es entsteht hieraus einerseits ein übertriebener Gegensatz, andererseits eine verwischte Unklarheit. Allerdings ist der Contrast so in der Natur vorhanden, allein er ist stärker, als er wiedergegeben werden kann, und erschöpfte man alle Mittel, um dem nachzukommen, so wirkt er störend durch seine Kraft und wird unwahr bei jeder Vergleichung. Der Grund hiervon, wie der Grund aller Regeln der malerischen Abschätzung liegt darin, dass wir das Licht der Natur nicht zur Verfügung haben — und hierüber gibt man sich keine Rechenschaft.

Zu diesem Mangel gesellt sich ein anderer, der die störenden Wirkungen des ersteren noch steigert. Die Photographie gibt nämlich die Umrisse und Einzelheiten von entfernteren und näheren Gegenständen nicht in derselben Weise und nicht im genauen Verhältniss wieder, woraus sich das unnatürliche Ansehen der Töne und Formen erklärt. So sind in der Photographie eines Waldes absolut nur zwei Töne, einer Art ganz schwarzen Tuschtons auf ganz weissem Hintergrund, gleich einer ausgeschnittenen Silhouette. Die Zufälligkeiten der Stämme, der Laubparthien, der Zweige, des Bodens in den Lichtmassen sind gänzlich verschwunden und in einen gleichförmigen dichten Schatten gehüllt. Das Helldunkel ist unterdrückt und selbst der leiseste Schattenton der Natur erscheint schon in absoluter Schwärze.

Nur eine Wiedergabe der Verhältnisse ist desshalb das Richtige. Sollen die Gränzen der Wirkung oder eine Gränze genau erreicht werden, so ist das richtige Verhältniss schon vernichtet; beides kann in der Wiedergabe nicht Raum finden, und es gilt zu wählen, was besser zu opfern ist. Die Realisten sagen: die Verhältnisse, und die Photographie auch. —

Bedeutend minder fühlbar sind diese Mängel in der architektonischen Photographie, die sich mit beinahe ebenen Flächen befasst. Doch auch hier stören die allzugrellen Schlagschatten. Der leichteste Schatten erscheint ganz schwarz, ein grauer nur wenig beleuchteter Stein ganz weiss, wie die blendendst beleuchtete Façade.

Hierin liegt der hauptsächliche und meiner Ansicht nach unheilbare Mangel der Photographie. Dazu kommt das übermässige Vergrössern der nächstliegenden Gegenstände und ein dritter, schwer zu vermeidender Mangel: ihre Unfähigkeit Farbenwirkungen zu übersetzen, da die verschiedenen Farben das präparirte Papier verschieden afficiren.

Zwei Dinge sind in der Natur: Licht und Farbe: beide entschieden getrennt. Zwar gibt es keine Farbe ohne Licht und kein Licht ohne Farbe, aber wenngleich von einander nicht unabhängig, sind sie weit entfernt, identisch zu sein. Farbe und Licht existiren in der Natur nicht getrennt; es giebt nur gleichzeitig beleuchtete und farbige Dinge; die Farbe entsteht nicht allein aus der Wirkung des Lichtes, sondern aus der eigenthümlichen Beschaffenheit des Gegenstandes, in solcher oder solcher Weise vom Lichte beeinflusst zu werden, was die Mannigfaltigkeit der Farben erzeugt. Man kann desshalb die Farbe als das Verhältniss des Gegenstandes zum Lichte bezeichnen. Unter der Lichtwirkung und durch das Licht erscheint er so vor unsern Augen. Die Unterscheidung des Verhältnisses zwischen diesen zwei Elementen ist eine der zartesten Seiten der Malerei: ihre Verbindung bildet was wir den „Ton“ nennen. So gewährt eine tiefere Abstufung derselben Farbe, dem Auge den Eindruck eines Schattens, und eine hellere den Eindruck von Licht. Ebenso geschieht es, dass eine beleuchtete dunkle Localfarbe klarer erscheint, als eine helle Farbe im Schatten, und umgekehrt. So erzeugen zwei Wirkungen, die sich aufheben, trotz ihrer Verschiedenheit für das Auge, die gleiche Wirkung.

Die Malerei, die sich nur an das Resultat hält, trennt nicht die Mittel, wie die Natur. Die beiden Elemente, Licht und Farbe, bilden nun jenen einen Theil der Kunst, den wir die Färbung nennen. Der Stich, der nur in Schwarz und Weiss, und in der Verbindung von Zügen und Strichlagen seine Mittel besitzt, entbehrt eines grossen Hülfsmittels, das die Malerei zur Wiedergabe des Natureindruckes auf das Auge besitzt. Mit seinem einzigen Mittel, Lichtabtonung, muss der Stich unbedingt alles wiedergeben; so dass, wenn z. B. eine Lichtparthie von dunklem Localton ist, sie mit ebenso dunklen Strichen ausgedrückt werden muss als wäre es ein Stück Schatten; zwei verschiedene Elemente der Natur, Licht und Farbenton müssen verglichen und abgewogen werden, und einem gemeinsamen Massstab unterworfen, hat Farbe oder Licht den vorwiegenden Accent zu empfangen.

In der Photographie wird diese Harmonie dadurch gestört, dass die Farben das präparirte Papier durchaus in anderer Weise als das menschliche Auge berühren; jene Farbe kommt schwarz, diese weiss zum Vorschein; eine dunkle Abtonung kann gänzlich verschwinden, eine lichte sich vollkommen deutlich abzeichnen. Das Verhältniss wird in diesem Sinne unterbrochen und die Uebereinstimmung vollkommen gestört. Weil in der Photographie die Möglichkeit, Farben wiederzugeben, gleich wie im Stich auf der einzigen Wiedergabe des Lichts beruht, so folgt daraus, dass man nicht von Farben absehen kann, auf die Gefahr hin, dass Verhältniss in der Lichtwirkung vollkommen zu stören. Die beiden verschiedenartigen Wirkungen, die im Auge den hellen Eindruck hervorbringen, wirken in der Photographie verschiedenartig und müssen schliesslich ein Resultat hervorbringen, das dem Eindruck der Natur nicht entsprechen kann.

Hierin liegt, meiner Ansicht nach, die Analyse und der Grund gewisser störender Fehler, die einem Jeden in der Photographie auffallen und wovon man sich schwer Rechenschaft geben kann. Der gesunde natürliche Verstand bleibt fest dabei stehen, trotz aller thatsächlichen Beweise, die man für das Gegentheil aufstellen kann, dass das Daguerreotyp oder die Photographie doch nicht ähnlich sind; es beschuldigt sie der Unwahrheit und es ist vergebens nachzuweisen, dass sie genau richtig sind. Der gute natürliche Verstand hat Recht. Die Photographie ist in der That unwahr, weil ihr das fehlt, was für den Geist die Grundlage jedes Bildes, jeder Idee ist, die er sich von der Aussenwelt gestaltet, das Verhältniss. Hierin liegen ihre Unvollkommenheiten und Mängel, ohne von der tieferen wesentlicheren Unterscheidung, die sie von der Kunst trennt, zu sprechen, der Auffassung und dem Ausdrucke der Schönheit.

Neue technische Erscheinungen.

Für das in neuester Zeit immer häufiger in Anwendung kommende Verfahren des Verstählens der Kupferplatten haben die Herren Becker & Witthöft in Berlin ein eigenes Institut gegründet. — Der Galvanograph Leo Schöninger in München hat, wie die „Dioskuren“ berichten, ein Verfahren entdeckt, abgenutzte gestochene Platten an der Oberfläche vermittelst eines dem „Verstählen“ ähnlichen Processes um ein Atom aufzuhöhen und so den Strichen neue Kraft und Tiefe zu geben. Die originelle Idee dieses

Verfahrens lässt nur wünschen, dass recht bald praktische Erfolge die Ausführbarkeit bethätigen.

Eine neue Erfindung, welche ausserordentlich zweifelhaft erscheint, ist von der „Illustrirten Zeitung“ (in Nr. 901) ausführlich besprochen worden. Man hätte demnach es erreicht, lithographische Ueberdrucke auf Platten von vulkanisirtem Gummi abzuziehen und letztere durch Schraubenrahmen beliebig zu vergrössern resp. zu verkleinern. Es sollte ohne Schwierigkeit möglich sein alsdann sofort die Gummiplatte wieder auf Stein oder Metall umzudrucken, ja sogar letzteres durch galvanische Aetzung in eine Reliefplatte zu verwandeln. — Die drei beigegebenen Proben waren entschieden einfache Holzschnitte in ziemlich ungenauer Vergrösserung, wesshalb vor dem Erscheinen überzeugender Beweise die neue Erfindung noch unter die bedenklichen zu rechnen sein dürfte.

Kleinere Mittheilungen.

Die Arundel-Gesellschaft, deren Zweck bekanntlich in der Veröffentlichung älterer italienischer Kunstwerke besteht, hat in Herrn Georg von Bunsen auf Burg Rheindorf bei Bonn, einen Agenten für Deutschland gefunden, und Professor Springer hat unter dem Titel „Die Arundel-Gesellschaft zur Förderung höherer Kunstkenntniss“ (Bonn, Georgi) einen Bogen zur Empfehlung des Unternehmens drucken lassen. Der Jahresbeitrag ist 7 Thlr., wofür man die Jahrespublication (s. R. Weigel's Kunstcatalog 22720 a. a. O.) erhält. — Seit 1857 sind die meisterhaften Farbendrucke meist von Storch und Kramer in Berlin ausgeführt.

Brucker in München hat für Bruckmann in Frankfurt a. M. eine Platte nach Cornelius' „Lady Macbeth schlafwandelnd“ vollendet und sticht augenblicklich einen „Cyclus aus dem Leben des h. Bonifacius“ nach H. Hess. (Diosk.)

Den grossen Preis der Pariser Academie für Kupferstecherkunst, dessen Resultate als nicht besonders glänzend bezeichnet werden, haben erhalten: H. J. Dubouchet, 1. gr. Preis. P. Miciol, 2. gr. Preis. J. A. Nargeot, 1. II. gr. Preis. A. J. Huot, 2. II. gr. Preis.

Henriquel Dupont sticht die Verlobung der h. Catharina nach Correggio, im Louvre.

Die belgische Regierung lässt auf ihre Kosten Gallait's „Abdankung Karl's V.“ durch den Kupferstecher Bal von Antwerpen für 20,000 Thlr. stechen. Gleichfalls auf Regierungskosten sticht J. Demannez Slingeneyer's „Märtyrer“.

Mr. Jules Renouvier, einer der gelehrtesten Kunstforscher Frankreichs, Verfasser des Werkes „Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu' à la fin du quinzième siècle“ ist 56 Jahre alt nach kurzer Krankheit im October verstorben.

Der Photograph Fierlants, dessen Blätter nach altflandrischen Gemälden so ungetheilten Beifall erregen, (s. R. Weigel's Kunstkatalog Nr. 22,734) hat in diesem Sommer die Hauptwerke aus der van Ertborn'schen Sammlung im Museum zu Antwerpen photographirt. Darunter Werke nach Quintin Messys, Rubens und van Dyck, zum Theil in natürlicher Grösse.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 1. VI. Jahrgang. **1860.**

 Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Bendemann, E., pinx. Joh. Gust. Droysen. Portrait mit Facsimile, gest. von H. Bürckner. Fol. Leipzig, Veit & Co. 1 Thlr.

Delaunay, F. und **Gibert, E.** sc. Vue de la Colonne de l'Immaculée Conception. Fol. Paris, Schulgen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Führich, J. del. Die Kirchenuhr, gest. von A. Petrak. Mit 1 Erklärungs-Textblatt. Fol. Regensburg, Manz. 3 Thlr. 16 Ngr.

Mandel, E. sc. Friedrich der Grosse. Kniestück. Kl. f. Berlin, Schröder. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Meyerheim, E. pinx. Die Rast. (Pendant zu den Kätzchen.) In Mezzotinto gest. von H. Sagert. Fol. Berlin, Lüderitz. $3\frac{1}{2}$ Thlr.

Mozet, J. pinx. Entsagung. (Prämie zu Payne's Universum.) Gest. v. A. Schultheiss. Fol. Leipzig, Payne. 3 Thlr.

Murillo pinx. Die Kreuzigung, gest. v. W. French. Fol. Ebend. 5 Thlr.

Orsel, V. pinx. Le Bien et le Mal, gest. v. V. Vibert. Imp. fol. Paris, Schulgen. 9 Thlr. 15 Ngr.

Overbeck, F. del. Christus, ein Kind segnend, gest. v. A. Petrak. Kl. fol. Regensburg, Manz. 15 Ngr.

Pilgram del. Carl Gruner's Portrait, gest. v. C. Deis. Fol. Tondruck. Stuttgart, Ebner. 1 Thlr.

Raphael pinx. La vierge aux anges, gest. v. L. Paradisi. Fol. Paris, Schulgen. 2 Thlr. 20 Ngr.

Reyher, R. del. u. sc. L. van Beethoven, Portrait. Kl. fol. Berlin, Schröder. 15 Ngr.

——————— sc. Blücher, in ganzer Figur. Kl. fol. Ebendas. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Schlick del. Schiller's Portrait, gest. v. L. Sichling. Kl. fol. Leipzig, O. Wigand. 15 Ngr.

Siegert, A. pinx. Der Feiertag, gest. v. N. Barthelmess. Hannöv. Kunstv.-Blatt für 1858/59. Fol. Hannover, Schrader. 3 Thlr.

Steinle, E. del. Maria im Rosengärtlein, gest. v. Fr. Keller. Fol. Regensburg, Manz. 2 Thlr. 20 Ngr.

Tyr, G. pinx. Ecce homo, gest. v. A. Lehmann. Fol. Paris, Schulgen. 1 Thlr. 10 Ngr.

B. Lithographien.

Bartsch, G. pinx. Der kleine Fruchthändler, lith. v. A. Jancke. Fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlag. 1½ Thlr.

Dell' Acqua, C. pinx. Misère et Compassion, Gegenstück zu Misère et arrogance. Chromolith. von Simonau u. Toovey. Fol. Brüssel, v. d. Kolk. 1 Thlr. 18 Ngr.

Des Coudres pinx. Die Anbetung der Hirten, Lith. v. Lemoine. Qu. fol. Carlsruhe, Velten. 2 Thlr. 15 Ngr.

Gauermann, F. pinx. Die Heerde am See, lith. v. E. Weixelgärtner. Qu. fol. Tondruck. Wien, Neumann. 2 Thlr. 20 Ngr.

——————— pinx. An der Tränke, lith. v. E. Weixelgärtner. Qu. fol. Tondruck. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr.

——————— pinx. Rast auf dem Heimwege, lith. v. E. Weixelgärtner. Fol. Tondruck. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr.

Grawert, E. pinx. Eine Hofjagd in Letzlingen, lith. v. C. Fischer. Qu. fol. Mit Uebersichtsblatt. Potsdam, Riegel'sche Br. 3 Thlr.

Hiddemann, F. pinx. Schulexamen, lith. v. A. Lüttmann. Qu. fol. Düsseldorf, Levy Elkan, Bäumer & Co. 2 Thlr. 15 Ngr.

Kaiser, E. pinx. u. lith. Prinz Alexander v. Hessen in der Schlacht bei Solferino. (Gegenstück zu Benedek.) Fol. Wien, Stammler & Karlstein. 2 Thlr. 20 Ngr.

Mengelberg, O. pinx. „Erst beten." Genrebild. Lith. v. R. Risse. Fol. Tondruck. Düsseldorf, Gestewitz. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozet, J. pinx. Sonntagslied. Nach Uhland's Gedicht. Lith. v. E. Emminger. Fol. Halbfarbendr. Stuttgart, Müller's Kunstverlag. 2 Thlr.

——————— pinx. Die Kapelle. Nach Uhland's Gedicht. Lith. v. Emminger. Fol. Halbfarbendr. Ebend. 2 Thlr.

Murillo pinx. Madonna, aus der Leuchtenb. Gall. Lith. v. Th. Russer. Kl. fol München, May & Widmayer. 10 Ngr.

Schrödter, Ad. pinx. u. lith. Der Winter. Qu. fol. Farbendruck. Düsseldorf. Levy Elkan, Bäumer & Co. 3 Thlr.

C. Holzschnitte.

Franke, J. del. 40 Confirmationsscheine mit biblischen Bildern, geschn. v. A. Gaber. 2. Aufl. 4. Halle, Petersen. 22 Ngr.

Hartmann, E. del. Schiller's Portrait. Holzschnitt. Fol. Tondruck. Leipzig, Exp. d. Illustr. Zeitung. 10 Ngr.

D. Photographien.

Gallerie in Dresden, die vorzüglichsten Gemälde der. — In photogr. Abbildungen, herausgeg. v. F. Hanfstängl. 1.—6. Heft à 6 Bl. Kl. fol. München, Hanfstängl. à 6 Thlr.

Osterwald, W. pinx. S. H. Papst Pius IX. mit seiner nächsten Umgebung. Photogr. nach Creifelds. Cöln, Heberle. Ausg. I. 3 Thlr., II. 2 Thlr., III. 1 Thlr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Album, malerisch-historisches, vom Königreich Böhmen. Gez. v. Herold, lith. v. A. Haun. 15. u. 16. Lief. 3 Bl. Mit Text. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. 1½ Thlr.

——— malerisch-historisches, von Mähren und Schlesien. Gem. v. F. Kaliwoda, lith. v. A. Haun. 14. Lief. 3 Bl. mit Text. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. 1½ Thlr.

Art-Journal, the, for 1859. New-Series, Vol. V. Mit 36 Stahlst. u. Illustr. Gr. 4. Leipzig, Brockhaus. 12 Thlr. 20 Ngr.

——— for 1860. January u. f. Monatl. 1 Thlr.

Belvedere, oder die Gallerien von Wien. 23.—26. Heft. à 3 Stahlst. 4. Leipzig, Payne. à 10 Ngr.

Bilder aus Westfalen, gez. v. W. Riefstahl, chromolith. v. W. Korn. Mit Titel von Prof. C. Scheuren und Text von L. Schücking. 2. Lief. 3 Bl. Gr. fol. Elberfeld, Friederichs. 3 Thlr.

Dürer-Album. Eine Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte. Auf's Neue in Holz geschn. unter Mitwirkung von W. v. Kaulbach und A. Kreling. 11. Lief. Fol. Nürnberg, Zeiser. 1 Thlr. 6 Ngr.

Ehrenhalle, deutsche, die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen. 8.—10. Lief. (mit 4 Stahlst.) Gr. 8. Darmstadt, Köhler. 10 Ngr. Prachtausg. in 4. 20 Ngr.

Flaxman's, J. Umrisse zu Homer's Ilias und Odyssee. Gest. v. E. Riepenhausen. 62 Kpfrt. in Fol. mit Text. 1. Lief. à 12 Bl. Kl. qu. fol. Berlin, Enslin. 20 Ngr.

Frommel, C. Landschaftliches Zeichenwerk in Studien nach der Natur aus Baden. 1.—8. Heft. 48 Bl. zum Theil in Farbendr. Kl. qu. f. Heidelberg, Meder. 5 Thlr 10 Ngr.

Album vom Bodensee, gez. u. lith. v. J. Greth. 30 Bl. Kl. qu. f. München, Zeller. 6 Thlr. 27 Ngr.

Kunstschätze, die, Wiens, in Stahlstich nebst erläut. Text von A. R. v. Perger. 3. Ausg. 1. u. 2. Heft. Gr. 4. Triest, Direction des österr. Lloyd. à 10 Ngr.

Lindemann-Frommel. Skizzen und Bilder von Potsdam und der Umgegend. 4. Heft. 4 Bl. Orig.-Lith. Fol. Farbendr. Berlin, Sachse & Co. 4 Thlr.

Männer der Reformation, die. Portraits nach H. Holbein u. A., in Stahl gest. v. C. Barth. Biogr. v. L. Bechstein u. A. Mit Autographen. 12 Lieff. compl. Gr. 4. Hildburghausen, Bibl. Institut. à 25 Ngr.

Monathefte, Düsseldorfer, illustrirt von Düsseldorfer Künstlern. Neue Folge. I. Jahrg. 1. Heft. Mit 2 Orig.-Lith. u. eingedr. Illustr. 4. Düsseldorf, Levy Elkan, Bäumer & Co. pr. Quartal 1½ Thlr.

Rhein, der. Kunstdenkmale u. Landschaft. Malerische Ansichten, nach d. Natur gez. u. in Farben lith. Mit Text v. L. Schücking. 5.—16. Lief. Fol. Brüssel, Muquardt. à 1 Thlr.

Schnorr v. Carolsfeld. Die Bibel in Bildern. 27. u. 28. Lief. Gr. 4. Leipzig, Wigand. à 10 Ngr.

Schrödter, Alwine. Kinder-Gebete, alphabetisch geordnet u. illustr. 27 Bl. Farbendr. 4. Frankfurt a./M., Dondorf. 1 Thlr. 10 Ngr.

Strassgschwandtner, A. Reit-Unfälle und Pferdelaunen. 12 Bl. Orig.-Lith. mit Titel. Qu. fol. Colorirt. Wien, Stammler & Karlstein. 8 Thlr.

Suisse, la. Souvenir d'un paysagiste. 3. Livr. Mit 3 Stahlst. gez. v. J. Ulrich, gest. v. Huber u. Text mit Illustr. Fol. Zürich, Füssli & Co. 1 Thlr. 22½ Ngr.

B. Architectur, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Adler, F. Mittelalterl. Backsteinbauwerke d. preussischen Staates. 2. Heft. Gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr. 5 Ngr.

Album, Münchner architektonisches. — Herausgeg. von v. Voit u. A., redig. v. L. Degen. 6. u. 7. Heft à 6 Lith., zum Theil in Ton- u. Farbendr. Fol. München, Ravizza. à 1 Thlr.

Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. Mit Zeichn. v. J. Hellich u. W. Kandler. Text v. F. B. Mikowec. 8.—11. Lief. Prag, Kober & Markgraf. à 12 Ngr.

Armee, die k. k. österreichische, von 1500—1859. 20 Bl. à 15 color. Darstellungen. Blatt 2—9. (Gegenwart.) Fol. Wien, Paterno. à Bl. 1 Thlr. 10 Ngr. Prachtausg à Bl. 2 Thlr. 20 Ngr.

Baudenkmäler, die mittelalterlichen, Niedersachsens. Herausgeg. v. dem Architekten- u. Ingenieur-Verein f. das Königr. Hannover. 5. Heft. Fol. Hannover, Rümpler. 1⅓ Thlr.

Bauzeitung, allgemeine. Mit Abbildungen. Red. u. herausgeg. v. C. F. L. Förster. 25. Jahrg. 1860. 1. Heft. Gr. 4. Mit Atlas in Fol. Wien, Förster. compl. 11 Thlr.

Becker, C. und **J. H. v. Hefner-Alteneck.** Kunstwerke u. Geräthschaften des Mittelalters u. der Renaissance. 32. u. 33. Heft. Fol. Frankfurt a./M., Keller. à 2⅔ Thlr.

Berndt, F. Systematische Ornamentenschule. Meistens nach Motiven deutscher Gewächse. 4 Hefte. Fol. Leipzig, Schrag. à 18 Ngr.

Berty, A. La renaissance monumentale en France. 1—4. Livr. à 2 Stahlst. u. Text. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 14 Ngr.

Camesina, A. Die Darstellungen auf der Bronzethüre des Haupteingangs von S. Marco in Venedig. Gr. 4. Wien, Braumüller. $1^2/_3$ Thlr.

Costume, le, ancien et moderne etc. de tous les peuples du monde depuis le moyen-âge jusqu' à nos jours. 1.—8. Lief. à 2 color. Holzschn. u. Text. Lex.-8. Brüssel, Flatau. à $2^1/_2$ Ngr.

Dietterlin, des Malers W., Buch der Architektur über die Regeln, Verhältnisse und Anwendung der 5 Säulenordnungen etc. Lith. v. C. Claesen. 1.—8. Lief. 30 Tafeln u. Text. Fol. Brüssel, Schnée. à 1 Thlr.

Eye, A. v. u. **J. Falke.** Kunst und Leben der Vorzeit, von Beginn des Mittelalters bis z. Anfang des 19. Jahrh. 2. Ausg. 1. Bd. 3. Heft. Gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. 1 Thlr.

Förster, E. Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 132.—139. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à $^2/_3$ Thlr. Prachtausg. à 1 Thlr.

——— Denkmale deutscher Baukunst. 42.—50. Lief. Imp. 4. Ebend. à $^2/_3$ Thlr.

——— Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei. 42.—50. Lief. Imp. 4. Ebend. à $^2/_3$ Thlr.

Gailhabaud, J. Die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 51.—61. Lief. Gr. 4. Ebend. à 16 Ngr.

Heider, G. Liturgische Gewänder aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwald, dermalen aufbewahrt im Stift St. Paul in Kärnthen. Gr. 4. Wien, Braumüller. 2 Thlr.

Hochstetter, F. Schweizerische Architektur in perspectivischen Ansichten, Grundrissen etc. I. Abth.: Holzbauten des Berner Oberlandes. Aufg. v. C. Weinbrenner u. J. Durm. 6. Heft. 6 Lith. Fol. Carlsruhe, Veith. 1 Thlr. 15 Ngr.

Jahrbuch d. k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. 4. Bd. Red. v. G. Heider. Gr. 4. Wien, Braumüller. 5 Thlr. 18 Ngr.

Kirchenschmuck. Ein Archiv f. kirchl. Kunstschöpfungen u. christl. Alterthumskunde. Red. v. Laib u. Schwarz. 4. Jahrg. 1860. 1 Heft. Hoch 4. Stuttgart, Verlag der Frauen-Zeitung. pr. Halbj. 2 Thlr.

Kriegswesen, das, des heil. röm. Reiches deutscher Nation unter Maximilian I. u. Carl V. Text v. Qu. Leitner, Zeichn. v. A. Reumann. 7 Bl. Qu. fol. Leipzig, Schrag. 10 Thlr. 20 Ngr.

Lempertz, H. Bilderhefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Jahrg. 1860. Fol. Cöln, Heberle. 1 Thlr. 18 Ngr.

Mithoff, H. W. H. Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. 3. Abth. 4. Lief. Gr. fol. Hannover, Helwing. 2 Thlr.

Reissenberger, L. Die bischöfl. Klosterkirche bei Kurtea d'Argyisch in der Wallachei. Gr. 4. Wien, Braumüller. 1 Thlr. 14 Ngr.

Rösing, W. Zwölf Entwürfe zu einem Kirchthurm. 6 Lith. u. Titel in Farbendruck. Fol. Hannover, Rümpler. $1^2/_3$ Thlr.

Rouger, Eug. L'art architectural en France depuis François I. jusqu' à Louis XIV. 1.—18. Livr. 36 Stahlst. Brüssel, Schnée. à 16 Ngr.

Statz, V., u. **G. Ungewitter.** Gothisches Musterbuch. 14. Lief. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Thierry, C. Classische Ornamente als Vorlagen zum Unterricht. 1. Heft. 12 Lith. Fol. Carlsruhe, Veith. 1 Thlr. 10 Ngr.

Weerth, Ernst aus'm. — Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. I. Abth. 2. Bd. Mit 20 zum Theil chromolith. Tafeln u. Text. 4. u. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 18 Thlr.

Weiss, H. Der romanische Speisekelch des Stiftes Wilten in Tyrol nebst einer Uebersicht der Entwickelung des Kelches im Mittelalter. Qu. 4. Wien, Braumüller. 1 1/3 Thlr.

Weisser, L. Bilder-Atlas zum Studium der Weltgeschichte in 100 gr. Tafeln nach berühmten Kunstwerken. Mit Text von Dr. H. Merz. 19. Lief. Fol. Stuttgart, Nitzschke. 21 Ngr.

Weyde, J. und **Haun, A.** Die römischen Baudenkmale zu Pola in Istrien. Orig.-Lith. 6 Bl. Fol. Berlin, Riegel. 5 Thlr. 10 Ngr.

Wind, L. Münchner Muster-Sammlung für Künstler, Gewerbtreibende und Laien. 1. Heft. 4. München, Braun & Schneider. 1/3 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Bilder, redende. Ein Traum (von Ph. Veit). 4. Leipzig, Veit. 1 1/3 Thlr.

Dietrich, F. Anweisung zur Oelmalerei, zur Fresko- u. Miniaturmalerei. 5. Aufl. Gr. 16. Quedlinburg, Ernst. 1/2 Thlr.

Dioskuren, die. Deutsche Kunst-Zeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine. Herausgeg. v. M. Schasler. 5. Jahrg. 1860. Berlin, Nicolai'sche Verl.-Buchhdlg. pr. Halbj. 2 2/3 Thlr.

Drugulin, W. Allgemeiner Portrait-Catalog. 12. Lief. Gr. 8. Leipzig, Kunst-Comptoir. 1/6 Thlr.

Engelmann, M. Nachträge u. Berichtigungen zu Daniel Chodowiecki's sämmtlichen Kupferstichen Gr. 8. Leipzig, Engelmann. 6 Ngr.

Friederichs, H. Die philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik d. alten Kunst. Gr. 8. Erlangen, Deichert. 1 Thlr. 6 Ngr.

Gemälde-Gallerie, die k., im neuen Museum zu Dresden. Beschreib. u. Erläuterung (v. Dr. E. Schäfer). 1. u. 2. Bd. Gr. 8. Dresden, H. Klemm. 3 Thlr.

Gentele, J. G. Lehrbuch der Farbenfabrikation. Anweisung zur Darstellung, Untersuchung und Verwendung aller im Handel vorkommenden Malerfarben. Gr. 8. Braunschweig, Vieweg & S. 1 Thlr. 15 Ngr.

Geschichte, kurze, des Salzburger Domes v. G. A. K. 16. Salzburg, Glonner. 4 Ngr.

Kreuser, J. Der christl. Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei nebst Anleitung für Neubauten. 1. Bd. 2. Aufl. Gr. 8. Regensburg, Pustet. 2 Thlr.

Kunstblatt, christliches, für Kirche, Schule u. Haus. Herausgeg. v. C. Grüneisen, C. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld. Jahrg. 1860. Stuttgart, Ebner & Seubert. p. c. 1 Thlr.

Lübke, W. Grundriss der Kunstgeschichte. Mit Illustr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 28 Ngr.

Michaelis, A. Das corsinische Silbergefäss. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12 Ngr.

Müller, F. Die Künstler aller Zeiten und Völker, fortgesetzt von Klunzinger. 21—22. Lief. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Nagler, H. Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens bedient haben. 2. Bd. 5. u. 6. Heft. Gr. 8. München, Franz. 1⅓ Thlr.

Organ für christl. Kunst. Herausgeg. u. red. v. F. Baudri. 10. Jahrg. 1860. Gr. 4. Cöln, Du Mont Schauberg. Halbjährl. 1½ Thlr.

Unger, F. W. Uebersicht der Bildhauer- und Maler-Schulen seit Constantin d. Grossen Gr. 8. Göttingen, Dietrich. ⅓ Thlr.

Verzeichniss neuer Kunstsachen, als Kupfer- und Stahlstiche, Lithographien, Photographien etc., welche im Jahre 1859 erschienen sind, mit Angabe der Preise und Verleger. 2. Jahrg. 2. Hälfte. Gr. 8. Leipzig. R. Weigel. 13½ Ngr.

Volkmann, R. Die Höhe der antiken Aesthetik oder Plotin's Abhandlung vom Schönen. Gr. 8. Stettin, Müller. 6 Ngr.

Wächter, O. Das Recht des Künstlers gegen Nachbildung und Nachdruck seiner Werke. Gr. 8. Stuttgart, Cotta. 6 Ngr.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 2. VI. Jahrgang. 1860.

 Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Agnus pinx. Die Fürbitte. In Mezzotinto gest. v. M. Schwindt. Fol. Berlin, Gebr. Rocca. 3 Thlr.

Führich, J. del. Tobias, gest. v. A. Petrak. Gr. 4. Regensburg, Manz. 15 Ngr.

Meyer, H. pinx. Goethe. Kniestück. (Nach einem Aquarellgem. 1795.) Gest. H. Walde. Fol. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr. Vor der Schrift 3 Thlr.

Plockhorst, B. pinx. Maria und Johannes, gest. v. A. Begas. Fol. Berlin, Lüderitz. 4 Thlr.

Pordenone, L. Die Sünderin vor Christus, gest. v. E. Eichens. Qu. fol. Berlin, Lüderitz. Mit d. Schr. 6 Thlr. Vor d. Schr. 12 Thlr.

Ramberg, A. v. pinx. Der Spaziergang, gest. v. C. Geyer. Münchener Kunst-V.-Bl. 1859. Qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 3½ Thlr.

Salentin, H. Der blinde Knabe, gest. v. A. Barthelmess. Fol. Berlin, Lüderitz. 3 Thlr.

Schrader, J. pinx. Madonna mit dem Kinde. In Mezzot. gest. v. H. Eichens. Fol. Berlin, Sachse & Co. 4 Thlr.

——————— pinx. Jephta's Tochter, gest. v. R. Trossin, Königsberger K.-V.-Bl. für 1858. Qu. Fol. Leipzig, R. Weigel. 6 Thlr.

Schwerdgeburth, C. A. del. et sc. Carl August bei Goethe. Kl. fol. Weimar, Hoffmann. Weiss 1 Thlr. Chines. P. 1½ Thlr.

Siegert, A. pinx. Der Feiertag, gest. v. A. Barthelmess. Fol. Berlin, Lüderitz. 3 Thlr.

Wilkie, D. pinx. Die Testamentseröffnung Galvanogr. v. L. Schöninger Leipziger K.-V.-Bl. 1858. Qu. imp. fol. Leipzig, R. Weigel. 3 Thlr.

B. Lithographien.

Bunzen, J. Innere Ansicht der alten Hamburger Börse, erb. i. J. 1557. Gez. v. Gebr. Ehlers, lith. v. Seitz's art. Anst. Qu. fol. Altona, Mentzel. 4 Thlr.

Camphausen, W. pinx. Friedrich II. und das Dragonerregiment Ansbach Bayreuth nach der Schlacht bei Hohenfriedberg. 4. Jun. 1745., lith. v. Chevalier. Qu. roy. fol. Berlin, Sachse & Co. Tondruck. 5 Thlr.

Dürer, A. Christus am Kreuz. „Es ist vollbracht." Farbendr. v. L. Müller. 3. Aufl. Fol. Olmütz, Hölzel. 1 Thlr.

Gauermann, F. pinx. 5 Bl. Brunnen in Zell am See; Thor zu Meran; Pferdeschwemme; Schiffszug; der schützende Baum, lith. v. E. Weixelgärtner. Kl. Ausg. Kl. qu. fol. Wien, Neumann. à 1 Thlr.

——— pinx. Heimkehr von der Alpe, lith. v. E. Weixelgärtner. Qu. imp. fol. Tondruck. Wien, Paterno. 3 Thlr. 10 Ngr.

——— Ein Viehmarkt, lith. v. J. Novopacky. Qu. imp. fol. Ebend. 3 Thlr. 10 Ngr.

Hausch, A. Abend am Chiemsee. Farbendr. v. C. Horegschj. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. 5 Thlr. 20 Ngr.

Hiddemann, pinx. Der Abendspaziergang, lith. v. F. Jentzen. Fol. Berlin, Lüderitz. 2½ Thlr.

Holzamer, C. del. u. lith. Alexander von Humboldt, lebensgr. Brustbild mit Facsimile. Fol. Leipzig, R. Weigel. 1 Thlr. 4 Ngr.

Landseer, E. pinx. Der Ruheplatz. (Hirsch und anderes Wild auf einer Felsspitze.) Lith. v. E. Weixelgärtner. Imp. fol. Wien, Neumann. Tondr. 2 Thlr. Col. 4 Thlr.

Röting, J. pinx. E. M. Arndt, Kniestück mit Facsimile, lith. v. C. Wildt. Fol. Düsseldorf, Buddeus. 2 Thlr.

Schams, E. pinx. u. lith. Schiller und Herzog Carl v. Würtemberg. Qu. fol Wien, Neumann. Tondr. 2 Thlr.

Wisniwsky und **Burger** del. u. lith. Der Preussen Wehr von Fels zu Meer. (Die preuss. Prinzen und Generäle zu Pferd.) Qu. fol. Tondruck. Berlin, Hollstein. 1 Thlr. 15 Ngr.

C. Holzschnitte.

Rietschel, E. inv. Das Luther-Denkmal in Worms, gez. v. J. Hübner, in Holz geschn. v. H. Bürckner. qu. fol. Leipzig, Brockhaus. 15 Ngr.

D. Photographien.

Gaul, F. del. „Plaudite amici!" Karrikatur der Schauspieler Wiens in Costüm (38 Fig.) photogr. v. A. Groll. Qu. fol. Wien, Stammler & Karlstein. 2 Thlr.

——— Die Hofburgschauspieler. Karrikatur v. 22 Fig. Phot. v. Demselben. 1860. Qu. fol. 2 Thlr.

Murillo pinx. The immaculate conception, photogr. v. Caldesi, Blanford u. Co. Fol. London, Williams & Norgate. 4 Thlr. 5 Ngr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Beck, A. Schweizer Militair-Album. 12 Tfln. Farbendruck. 4. Düsseldorf, Lith. K.-Anstalt (Gumbrecht). 1 Thlr. 10 Ngr.

Bendemann, E. Die Gesetzgeber und Könige im k. Thronsaal zu Dresden, gest. v. E. Goldfriedrich. (cplt.) 16 Bl. Fol. Dresden, Kuntze. 6 Thlr.

Deutsche Geschichte, die, in Bildern, nach Orig.-Zeichnungen deutscher Künstler. Mit Text v. Dr. F. Bülau, fortges. v. Dr. H. B. C. Brandes. II. Bd. 13. u. 14. Lief. (9 Holzschn.) qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. Sep.-Conto. à Lief. 7½ Ngr.

Engelhard, W. Die nordische Heldensage, Leben, Kampf und Untergang des Asengeschlechts u. Einheriar aus der Edda. 9 Bl. Umrisse in Kpfst. m. Text. (Rom 1859). Schm. qu. fol. Hannover, Schrader. 6 Thlr.

Flaxman's, J. Umrisse zu Homer's Ilias und Odyssee. Neue Ausg. 3—6. Lief. Qu. fol. Berlin, T. C. F. Enslin. à ⅔ Thlr.

Fourmois, Lauters und **Stroobant.** Der Rhein. Kunstdenkmale und Landschaft. Malerische Ansichten nach der Natur gezeichnet und in Farben lith. m. Text v. L. Schücking. 5.—16. Lfg. à 2 Bl. Kl. fol. Brüssel, Muquardt. à 1 Thlr.

Genrebilder Düsseldorfer Künstler nach E. Bosch, C. E. Böttcher, W. Camhausen, H. Salentin, C. Schlesinger, A. Siegert, A. Tidemand, B. Vautier (aus den Düsseldorfer Monatsheften.) Kl. Fol. Düsseldorf, L. Elkan, Bäumer & Co. a 10 Ngr.

Güll, Fr. Kinderheimath in Liedern. 2. Gabe. M. Bildern nach H. Bürckner. (Holzschn.) 8. Stuttgart, S. G. Linsching. 24 Ngr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen Nachbildungen, gest. v. J. C. Loedel. 11. Hft. (T. 31. J. Gossaert de Mabuse nach D. Stuerbout, Begräbniss St. Huberts in Löwen; 32. P. P. Rubens nach M. A. Buonarroti, Schöpfung Adams; 33. D. Teniers d. j., 3 Figurenstudien.) Tondr. Fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Hanfstängl, F. Die vorzüglichsten Gemälde der k. Gallerie in Dresden, in photogr. Abbildungen nach den Originalen hrsg. 7. u. 8. Hft. Kl. fol. München, Hanfstängl. à Hft. v. 6 Bl. 6 Thlr. Einzelne Bl. 1⅔—2½ Thlr.

Klimsch, F. C. Gedenkbuch zu Schillers 100jähriger Geburtsfeier in Frankfurt a./M. M. 16 Tfln. Lith. den Festzug darstellend. Nebst Ansichten etc. Kl. fol. Frankfurt a. M., Keller. Tondr. 2 Thlr. Color. 5 Thlr. 25 Ngr.

Kugler, F. und **A. Menzel,** Geschichte Friedrichs d. Grossen. Neue Auflage. M. Holzschn. 1. Lfg. Lex. 8. Leipzig, Mendelssohn. ⅓ Thlr.

Leonhardi, C. Idyllen 6 landschaftl. Compositionen mit der Feder gezeichnet. Lith. Qu. fol. Düsseldorf, Lith. Kunst-Anst. (Gumprecht.) 1½ Thlr.

Overbeck, Fr. Das Leben U. H. Jesu Christi nach Originalzeichnungen. I. Serie 20 Bl. Farbendr. m. Text. 16. Düsseldorf, Schulgen. 15 Ngr.

Reise J. KKA. Majestäten Franz Joseph und Elisabeth durch Kärnthen, im Sept. 1856. (34 Lith. meist Farbend.) Fol. Wien, Gerolds Sohn V.-B. 10 Thlr.

Riefstahl, W. Bilder aus Westfalen. In Farbendruck v. W. Korn. Text von L. Schücking. 3. Lief. Fol. Elberfeld, Friederichs. 3 Thlr.

Rohlfs, A. und **W. Riefstahl.** Jagdalbum. 12 Bl. in Farbendr. nach Aquarellen, lith. v. G. Reubke. 2. Aufl. Kl. qu. fol. Berlin, Schotte & Co. 6 Thlr.

Rubens, P. P. L'oeuvre de, gravé au burin par les anciens maître flamands et reproduit par la photographie; publ. par Ch. Muquardt. 2. Volume. 13.—16. Livr. (7 Bl. nach Stichen v. A. Witdouc, C. Galle, S. a. Bolswert, L. Vorsterman u. A.) m. Text. Fol. Brüssel, Muquardt. 5 Thlr. 10 Ngr.

Sancta Elisabeth. Die heilige Elisabeth, Landgräfin v. Thüringen. Elisabeths Leben v. L. Storch. Wartburgsbilder v. M. v. Schwind. M. Holzschn. Lex. 8. Leipzig, G. Wigand. ½ Thlr.

Schillers Gedichte. Jubiläums Ausgabe. Illustrirt mit Photographien u. Holzschnitten v. A. v. Ramberg, J. Piloty u. A. 1. Lief. Roy. 8. Stuttgart, Cotta. 1 Thlr. 24 Ngr. (compl. in 16 Lief.)

Schiller-Gallerie. Charaktere aus Schillers Werken. Gez. v. F. Pecht u. A. v. Ramberg. Neue Ausg. 5. u. 6. Lief. 4. Leipzig, Brockhaus. à 1⅓ Thlr.

Schnorr v. Carolsfeld, J. Die Bibel in Bildern. 27. u. 28. Lfrg. (à 8 Holzschnitte.) Fol. Leipzig, G. Wigand. à ⅓ Thlr.

Stifts-Album. Handzeichnungen im Besitz d. Fr. Sophie Schlosser zu Stift Neuburg b. Heidelberg. Nach den Orig. photogr. v. J. Keller in Zürich. 1. Heft: Heil. Familie v. F. Overbeck; D. apokal. Reiter v. E. Steinle; Scene a. d. Nibelungen v. F. Fellner; Paulus i. Ephesus v. P. Cornelius; Violinspieler v. E Steinle; Macbeth v. J. Koch. 2. Hft.: Grablegung v. F. Overbeck; Geburt Christi v. J. Schraudolph; das jüngste Gericht und Weinhüter v. E. Steinle; St. Franziscus v. Assissi v. J. Führich; Aus Dante's Hölle v. J. Koch. Heidelberg, Meder. à Hft. 7 Thlr.

Wocel, J. E. Die Wandgemälde der St. Georgs Legende in der Burg zu Neuhaus. M. 4 Tfln. Farbendr. Gr. 4. Wien, Gerolds S. V. B. 1 Thlr. 10 Ngr.

B. Architectur, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Becker, A. Ornamente zur Zimmerdecoration für Baugewerke. 3. u. 4. Heft à 6 Lith. 4. Tondruck. Leipzig, Hübner. à Hft. 1 Thlr.

Bock, F. Das heilige Köln. Beschreib. d. mittelalterl. Kunstschätze u. Goldschmiedek. u. Paramentik etc. 3. Lief. Hoch 4. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Thlr.

Berndt, F. Farbenharmonie-Lehre zur praktischen Anwendung etc. Nach Motiven der Natur und Selbststudium. M. 2 color. Lithogr. Gr. 4. Leipzig, Schrags Verl. 1 Thlr. 6 Ngr.

——————— Systematischer Zeichnungs-Unterricht (basirt auf 30jähr. Erfahrung.) Theoretisch u. praktisch erläutert etc. Mit 4 Lith. (werden fortgesetzt.) Gr 4. Ebend. 18 Ngr.

Deutsche Landschaftsschule, die grosse. Originalstudien v. J. Lange, C. F. Lessing, Ch. Morgenstern, J. W. Schirmer, C. Schweig u. C. Seeger. In Photogr. hrsg. v. G. Markwart. 1. Lief. (1 Bl.) Kl. qu. fol. Darmstadt, Köhler jun. 25 Ngr.

Dietterlin, Wendels, Buch der Architektur. Nach d. Ausg. v. 1598. Lith. v. C. Claesen. 9. Lief. (5 Thln.) Kl. fol. Brüssel, Schnée. 1 Thlr.

Dürer-Album. Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte, unter Mitwirkung von W. v. Kaulbach und A. Kreling neu in Holz geschn. im Atelier v. Döring. 12. Lief. (3 Bl.) Fol. Nürnberg, Zeiser. Tonpapier 1 Thlr. 6 Ngr. Chines. P. 2 Thlr. 10 Ngr.

Eye, A. v. u. J. Falke. Kunst und Leben der Vorzeit, von Beginn des Mittelalters bis z. Anfang des 19. Jahrh. in Skizzen n. Orig.-Denkmälern. M. Lith. 2. Ausg. 4.—5. Heft. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. 1 Thlr.

Förster, E. Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 140.—143. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à $^{2}/_{3}$ Thlr. Prachtausg. à 1 Thlr.

Gailhabaud, J. Die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 62.—66. Lief. Imp 4. Ebend. baar à 16 Ngr.

Gramm, J. C. Sammlung von Entwürfen zu Land- u. Gartenhäusern in Holz, Architekturen m. Façaden etc. In Farbendruck. 2. Aufl. 1. Hft. Gr. fol. Uttweil, Uhler. $2^{2}/_{3}$ Thlr.

Gravina, D. B. Il duomo di Monreale, illustrato e riportato etc. Fasc. 1. M. 1 Lith. u. 1 Farbendr. Gr. fol. Neapel, Detken. 6 Thlr.

Hitzig, F. Wohngebäude der Victoria Strasse in Berlin. M. Lith. Gr. Fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. $8^{2}/_{3}$ Thlr.

Kahle, F. Architektonische u. plastische Verzierungen, Ornamente, Kirchengeräthe etc. nach Zeichnungen v. Stüler, Persius, Hesse etc. 7—10. Hft. Fol. Berlin, Allg. D. Verlags-Anst. à $^{2}/_{3}$ Thlr.

Langhans, C. F. Das Victoriatheater. Mit 4 Kpf. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr. 20 Ngr.

Leybold, L. Entwürfe zu Land- u. Gartenhäusern etc. mit vorzügl. Rücksicht auf ornament. Holzarb. für Bauhandw. u. techn. Schulen. 1. Heft. Uttweil, Uhler. 2 Thlr. 24 Ngr.

Menzel, C. A. Die Kunstwerke des Alterthums bis auf die Gegenwart. M. Stahlst. 3. Ausg. 21—28. Lief. Gr. 4. Triest, Lloyd. à 8 Ngr.

Mikowec, J. B. Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. M. Zeichn. v. J. Hellich u. M. Kandler. 1. Bd. 12. Lief. u. 2. Bd. 1. Lief. Gr. qu. 4. Prag, Kober & Markgraf. à 12 Ngr.

Müller, Joh. Gg. Aus dem künstlerischen Nachlass von, in Wien. M. 43 Tfln. in Ton- u. Farbendruck, Zeichnungsfacsimiles. Hrsg. v. J. M. Ziegler. Fol. Winterthur, Wurste & Co. 6 Thlr.

Pfnor, B. Châteaux de la renaissance. Monographie du palais de Fontainebleau. 1 Livr. Gr. Fol. Leipzig, A. Dürr. $1^{1}/_{3}$ Thlr.

Recueil de monumens funéraires, dalles sépulcrales et pierres votives les plus remarquables de la Belgique. Texte par J. Helbig. 1. Liv. (6 Lith. u. Text.) Gr. 4. Leipzig, Brockhaus Sort. 1 Thlr. 2 Ngr.

Rouge, Er. L'art architectural en France depuis François 1. jusqu'a Louis XIV. 19. u. 20. Liv. (4 Lith.) Gr. 4. Brüssel, Schnée. à 16 Ngr.
Runge, G. Das neue Opernhaus in Philadelphia. Mit Holzschn. u. 8 Kpfrn. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr.
Sancet, L. Stalles du choeur de la cathédrale d'Auch. Texte et dessins. 1. Livr. Fol. Leipzig, A. Dürr. 1¼ Thlr.
Scholl, J. B. Neue Architektur aus den Grundelementen der Mathematik constructiv in monumentalen Darstellungen entwickelt. 2. Aufl. 12 Lith. in Doppeltondr. Fol. Mainz, Kunze. 5 Thlr.
Skizzen-Buch, architektonisches. Mit Details. Lith. u. Farbendr. 45. Hft. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.
Stein, G. Die Schlosskirche zu Wittenberg. Uebersicht ihrer Geschichte bis auf d. Gegenwart. Gr. 8. M. 7 Kpft. Wittenberg, Zimmermann. 16 Ngr.
Stillfried, R. v. Alterthümer u. Kunstdenkmale des erl. Hauses Hohenzollern. 2. Bd. 1. Hft. m. Lith. Gr. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 9⅓ Thlr.
Stoevesandt, G. Album geschnitzter Meubeln u. a. ornament. Gegenstände etc. 1. u. 2. Heft. (à 4 Lith.) Kl. fol. Carlsruhe, Veith. à 25 Ngr.
Thierry, C. Classische Ornamente als Vorlagen zum Unterricht. 2. Heft. (12 Lith.) Fol. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
Ungewitter, G. Lehrbuch d. gothischen Constructur. 2. Lief. Lex.-8. Mit Atlas in Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Thlr.
Varin, A. u. E. L'architecture pittoresque en Suisse ou choix de constructions rustiques prises dans toutes les parties de la Suisse. 1. Livr. Fol. Leipzig, A. Dürr. 1⅙ Thlr.
Wind, L. Münchner Mustersammlung für Künstler, Gewerbtreibende und Laien. 1. u. 2. Hft. (8 Tfln. Holzschn.) 4. München, Braun & Schneider. 10 Ngr.

III. Kunst-Litteratur.

Grimm, H. Leben Michel Angelo's. 1. Theil. Hannover, Rümpler. 2 Thlr. 20 Ngr.
Lasaulx, E. v. Philosophie d. schönen Künste. München, Liter.-artist. Anstalt. 8. 1. Thlr. 12 Ngr.
Leben Wilh. Achtermann's. gr. 8. Münster, Aschendorff. ⅙ Thlr.
Lübke, W. Grundriss der Kunstgeschichte. 2. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 28 Ngr.
Klopfleisch, J. Drei Denkmäler mittelalterl. Malerei aus den obersächsischen Landen. Mit 11 Lith. und 66 Holzschn. 8. Jena, Deistung. 1½ Thlr.
Meyer, H. Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste, abgedr. aus den Propyläen v. Goethe u. hrsg. v. C. Schuchardt. gr. 8. Weimar, Böhlau. ¼ Thlr.
Mothes, O. Geschichte der Baukunst u. Bildhauerei Venedigs. 2. Bd. 1.—4. Lief. Lex.-8. Leipzig, F. Voigt. à ⅔ Thlr.
Passavant, J. D. Le peintre graveur. Cont.: l'histoire de la gravure sur bois, sur métal, et au burin jusque vers la fin du XVI. siècle. Tome II. Leipzig, R. Weigel. 8. 3 Thlr.
——————— Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi. Édition française, refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur sur la tra-

duction de M. J. Lunteschutz, revue et annotée par M. J. Lacroix. 2 vol. Paris. 8. 6 Thlr. 20 Ngr.

Romberg, Zeitschrift für praktische Baukunst etc., redig. v. E. Knoblauch. Jahrg. 1860. Hft. 1—3 m. lith. Tfln. Gr. 4. Berlin, Allg. d. Verlagsanstalt. pr. cplt. 4 Thlr.

Sasso, Cam. Nap. Storia di monumenti di Napoli e degli architteti che li edificavano dello stabilmento della monarchia sino ai nostri giorni. Vol. II. 8.—11. Hft. M. Abb. Napoli. 4. à 24 Ngr.

Semper, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2.—6. Lief. Mit 9 Chromolith. Frankf. a./M. Verl. f. Kunst u. Wiss. à 1 Thlr.

Springer, A. Rafaels Disputa. M. 1 Lith. Bonn, Marcus. 10 Ngr.

Thaulom, G. Das Museum auf d. Kieler Schlosse; zugleich kurze Einleitung in das Studium der Kunst. 2. Aufl. Gr. 8. Kiel, akad. Buchh. Geh. 1/4 Thlr.

Verzeichniss neuer Kunstsachen, welche im Jahre 1860 erschienen. 3. Jahrg. 1. Hälfte. Leipzig, R. Weigel. 7 Ngr.

Weiss, J. Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und Geräthes von d. frühesten Zeit bis auf d. Gegenwart. M. viel Holzschn. 9.—11. Lief. Stuttgart, Ebner & Seubert. 8. à 24 Ngr.

IV. Die wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

Burger, W. Musées de Hollande. Tome II. Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam. Suite et complément aux Musées d'Amsterdam et de la Haye. Paris. 8. 1 Thlr. 5 Ngr.

———— Etudes sur les peintres hollandois et flamands. Galerie Suermondt à Aix la Chapelle, avec le catalogue de la collection par le Dr. Waagen traduit par W. Burger. Bruxelles. 8. 1 Thlr. 4 Ngr.

de Busscher, Edm. Recherches sur les peintres gantois des XIV. et XV. siècles, indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand. M. 1 Tafel. Gand 1859. 8. 2 Thlr.

Grote, Mrs. Memoir of the life of Ary Scheffer. London. 8. 3 Thlr. 12 Ngr.

Meaume, E. Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot suite au peintre-graveur français de M. Robert Dumesnil. Paris. 8. 5 Thlr.

Ramée, M. Histoire générale de l'architecture. Tome I. 1. u. 2. Hft. Mit Holzschn. Paris. 8. à Hft. 1 Thlr. 10 Ngr. (cplt. in 8 Hftn.)

Tymms, W. B. The art of Illuminating, as practised in Europe from the earliest times, illustraded by borders, initial letters and alphabets. With intr. by Digby Wyatt. London. 8. 28 Thlr. 6 Ngr.

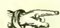
Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 3 u. 4. VI. Jahrgang. 1860.

 Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

1. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Arnold, E. pinx. Willkommen im Grünen. In Stahl gest. von A. H. Payne. Fol. Leipzig, Payne. 1 Thlr.

Gallait, L. pinx. Jeanne la folle, gest. v. Jos. Bal. Fol. (Das Orig.-Gemälde bef. sich in der Galerie d. Königin d. Niederlande.) Brüssel, B. van der Kolk. Weiss Papier 8 Thlr.; vor der Schrift 16 Thlr. — Chines. Papier 10⅔ Thlr. vor der Schrift 21 Thlr. 10 Ngr.

Grünenwald, J. pinx. Der Wirthin Töchterlein. Nach Uhland's Gedicht componirt. In Mezzotinto gest. v. J. Ernst. Gr. qu. fol. (Auch als Rhein.-Carlsruher-Kunstvereinsbl. f. 1860 gegeben.) München, Mey & Widmayer. 2 Thlr.

Hall, Harry pinx. Black-prince. Rennpferd. In Aquatinta gest. v. J. Harris. Colorirt. Gr. fol. Paris, Goupil & Co. 8 Thlr.

Henszelmann del. Tabernakel im Dom zu Kaschau. Gestochen v. Fuchsthaller. Grösse der Platte 37″ hoch u. 12″ breit. Leipzig, Haendel. 4 Thlr.

Kaulbach W. v. pinx. Der Engel. Nach dem Märchen v. H. C. Andersen. In Mezzotinto gest. v. G. Lüderitz. Gr. fol. (Vereinsbl. f. die Mitglieder des Kunstver. im Preuss. Staate f. 1859.) Leipzig, Rud. Weigel. 5 Thlr.

Kehren, Jos. pinx. Christus als guter Hirt. Gestochen v. A. Glaser. Gr. fol. Düsseldorf, Jul. Buddeus. Weiss Papier 8 Thlr.; vor der Schrift 16 Thlr. — Chines. Papier 10⅔ Thlr.; vor der Schrift 21⅓ Thlr.

Keyser, N. de, pinx. Marino Falieri. Radirt v. J. B. Michiels. Chines. Papier. Fol. Brüssel, B. v. d. Kolk. 2 Thlr.

König, G. pinx. Christenfreude. Gestochen v. H. Merz. Gr. qu. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. Weiss Papier 3 Thlr; chin. Papier 4 Thlr.

Lerius, G. van pinx. Paul und Virginie. Gestochen v. Jos. Franck. Fol. Brüssel, B. van der Kolk. Weiss Papier 4 Thlr.; vor der Schrift 8 Thlr., Chines. Papier 5 Thlr. 10 Ngr.; vor der Schrift 10 Thlr. 20 Ngr.

Lorrain, Cl. le, pinx. Acis und Galathea. In Kupfer gestochen und radirt von C. Krüger. Chines. Papier. Gr. qu. Fol. Dresden, E. Arnold. 4 Thlr.

Murillo pinx. Nativité de la Vierge. (Musée de Louvre.) In Aquatinta gest. von Masson. Chines. Papier. Qu. fol. Paris, Goupil & Co. 12 Frs. Avant l. l. 24 Frs. Épr. d'artiste 36 Frs.

Plockhorst, B. pinx. Die Erwartung. In Mezzotinto gest. v. Herrm. Droehmer sen. In Oval. Gr. fol. (Das Orig.-Gemälde ist im Besitz des Stadtrath Jacobs zu Potsdam.) Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. $3^1/_2$ Thlr.

Poussin, N. pinx. Acis et Galathea. Gestochen v. E. Rossotte. Kl. qu. fol. Brüssel, Schnée 10 Ngr.

Rafael pinx. Des Meisters eigenes Portrait. Nach dem Originale in der Gallerie des Louvre in Paris gez. u. gest. von Prof. Ed. Mandel. Fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 4 Thlr.; chines. Papier 5 Thlr.. — Vor der Schrift 8 Thlr.; chines. Papier 10 Thlr. Epr. d'artiste, chines. Papier 16 Thlr.

——— Die Madonna im Grünen (in der Gallerie im Belvedere in Wien). Nach dem Gemälde Rafael's gez. von Rob. Theer. In Kupfer gest. von Jos. Steinmüller. Chines. Papier. Gr. fol. Wien, Neumann. 6 Thlr.

Rubens pinx. Die Kreuzabnahme. Nach dem Orig.-Gemälde gez. und in Kupfer gest. v. Fried. Wagner. Imp.-fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 8 Thlr.; chines. Papier 10 Thlr.; vor der Schrift auf weissem Papier 16 Thlr.; chines. Papier 20 Thlr.

Rustige pinx. Das wiedergefundene Kind. In Mezzotinto gest. v. C. Deis. Gr. qu. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt für 1850.) Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr. n.

Scheffer, A. pinx. La Tentation du Christ. (Musée du Louvre.) In Kupfer gest. ven Alp. François. Gr. fol. Paris, Goupil & Co. 30 Frs.

Sohn, C. pinx. Lorelei. In Kupfer gest. v. J. Felsing. Gr. fol. (Kunstvereinsblatt der Rheinlande u. Westphalen zu Düsseldorf.) Leipzig, R. Weigel. 6 Thlr. n.

Verlat, Ch. pinx. Schäferhund, die Heerde gegen die Anfälle eines Adlers vertheidigend. Radirt v. L. Ghémar. Gr. qu. fol. Brüssel, van der Kolk. 4 Thlr.

Veronese, P. pinx. Hochzeit zu Cana. Ev. Joh. II. 5. Nach dem Orig.-Gemälde gez. v. Winkler u. in Mezzotinto gest. v. Oldermann. Imp. qu. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 8 Thlr.

B. Lithographien.

Begas, C. pinx. Sommerabend. Lithogr. v. Bardtenschläger. Farbendr. Gr. qu. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 4 Thlr.

Bartsch, Gust. del. Die Andacht. Lith. v. A. Janke. Chines. Papier. Gr. fol. Berlin, Seehagen. 2 Thlr.

——— pinx. Die Auswanderer am Hafen. Lith. v. Bülow. Tondruck. Qu. fol. Berlin, Brigl & Lobeck. 2 Thlr.

Bartsch, Gust. pinx. Rinaldo und Armide. Tancred und Chlorinde. 2 Blatt. Lithographie von G. Bartsch. Tondruck. Gr. fol. Berlin, Brigl & Lobeck. à 1 Thlr.

Bosch, E. pinx. Halte mich fest. (Ein Bauernbursche mit Mädchen und Hund.) Farbendruck. Qu. fol. Düsseldorf, Elkan, Bäumer & Co. $2^2/_3$ Thlr.

Brendel pinx. Weidende Schaafe im Wald. Lith. v. E. Milster. Chines. Pap. Kl. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1 Thlr.

Burger, Ludw. del. u. lith. Blücher's Uebergang über den Rhein am 1. Januar 1814. Chines. Papier. Gr. qu. folio. Berlin, O. Seehagen. 3 Thlr.

Calix, C. pinx. Les Arts. 4 Bl. Lith. v. Demaisons. Oval. Qu. fol. Paris, Goupil & Co. à Bl. $1^1/_6$ Thlr.

Couwer, E. de, del. Inneres der Halle des Künstlervereins in Bremen. In Oelfarbendr. v. Storch & Kramer. Gr. qu. fol. Bremen, Kraus. 3 Thlr.

Engelhardt, G. pinx. Die Jungfrau. (Schweizer Landschaft.) Oelfarbendr. von Storch & Kramer. Qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. 4 Thlr.

Gauermann, F. pinx. Der Ackersmann. Lith. v. E. Weixelgärtner. Chin. Papier. Gr. qu. fol. Wien, Paterno. 2 Thlr.

——————— pinx. Eine Hochalpe. Lith. von E. Weixelgärtner. Tondruck. Gr. qu. fol. Wien, Paterno. 2 Thlr. Colorirt 5 Thlr. 10 Ngr.

——————— pinx. Erndtescene. In Oelfarbendr. v. Storch & Kramer. Fol. Wien, Neumann. Auf Carton 3 Thlr. 10 Ngr.

Hamman pinx. Gluck in Trianon. Marie Antoniette acceptirt die Dedication seiner Oper Iphigenie. Lith. von A. Janke. Tondr. Gr. qu. fol. Berlin Sala & Co. 2 Thlr. 15 Ngr.

Hasenclever, P. pinx. Die Temperamente beim Wein. Lith. von Hartung. Tondruck. Gr. qu. fol. (Das Orig.-Gemälde befind. sich im Besitz des Herrn A. Fahne auf Schloss Roland.) Berlin, Sala & Co. $2^1/_2$ Thlr.

Hellwig, T. pinx. Im Park. Oelfarbendruck von Storch & Kramer. Folio. Berlin, Storch & Kramer. 3 Thlr.

Herbert pinx. Christus und die Samariterin am Brunnen. Lith. v. Dietrich. Tondruck. Gr. qu. fol. Berlin, Zawitz. 2 Thlr.

Langlois pinx. Die Flucht nach Aegypten. Lith. von Ernst Milster. Tondruck. Qu. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. $1^1/_2$ Thlr.

Lichtenheld pinx. Die Schatzgräber. Nach dem Original lithogr. von E. Wagner. Halbfarbendruck. Gr. fol. (Aus der k. bayer. Pinakothek.) München, Piloty & Löhle. 2 Thlr. 20 Ngr.

Margraf del. Der Göttinger Dichterbund. C. A. Bürger seine „Leonore" vortragend. Lith. v. Fuhr & Holzamer. Gr. qu. fol. (Pend. zu d. „Karlsschülern.") Leipzig, R. Weigel 2 Thlr. 10 Ngr.

Meyerheim pinx. Die Feierstunde. L'heure du repos. Lith. von C. Fischer. Chin. Papier. Gr. fol. (Das Orig.-Gemälde ist im Besitze des Stadtraths Keibel in Berlin.) Berlin, Lüderitz'sche Kunst-Verlagshdlg. 4 Thaler.

O'Neil, H. pinx. Rückkehr zur Heimath. Lith. v. Quatz. Gr. qu. fol. Berlin, Zawitz. 2 Thlr.

Oër, Th. van, pinx. Weimar's goldne Tage. (Schiller in Tieffurt.) Lith. von E. Fischer. Imp. qu. fol. Dresden Kuntze. 3 Thlr.; chin. Papier $3^1/_2$ Thlr.

Pauditz, Chr. pinx. Der Lautenspieler. Nach d. Original auf Stein gez. von S. Braun. Chin. Papier. Gr. fol. München, Piloty & Loehle. 2 Thlr.

Plockhorst pinx. Mater dolorosa. Lith. v. Ernst Milster. Oval. Kl. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1 Thlr.

Ritmüller pinx. C. F. Gauss, auf der Terrasse der Göttinger Sternwarte. Lithogr. von demselben. Tondr. Qu. fol. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag. 1 Thlr.

Rubens, P. P. pinx. Der Raub der Phöbe und Elaïra, Tochter des Leucippus, durch Castor und Pollux. Nach dem Original auf Stein gezeichnet von Fz. Stadler. Chines. Papier. Gr. fol. (Aus d. Pinak. 3. verein. Samml.) München, Piloty & Loehle. 3⅓ Thlr.

———— Die beiden Satyre. Nach dem Original auf Stein gez. von S. Braun. Chines. Papier. Gr. fol. (Aus d. 22. Liefg. der k. bayer. Pinak.) München, Piloty & Loehle. 2 Thlr. 20 Ngr.

Rustige, Prof., pinx. Die Wiederkunft Christi, nach der Offenbarung. Farbenlithographie von E. Emminger. Gr. qu. fol. Stuttgart, H. Müller. 2 Thlr. 10 Ngr.

Schadow, Prof., pinx. Die Schmückung einer Braut. In Farbendruek. Gr. fol. Berlin, Reichardt & Co. Cartonnirt auf Pappe 4 Thlr.; auf Leinwand und Blendrahmen, lackirt 5 Thlr.

Schmitson, T. pinx. Rast auf dem Felde. Lith. von Ernst Milster. Chines. Papier. Kl. qu. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1 Thlr.

Stange, E pinx. Die Abendglocke. Lithog. von E. Wagner. Farbendr. auf chines. Papier. Gr. fol. München, Piloty & Loehle. 2⅔ Thlr.

Trenkwald, J. M. del. Tetzel's Ablasspredigt. Gest. von L. Friedrich in Dresden. Gr. qu. fol. (Dresdener Kunstvereinsblatt) Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Vinci, L. da, pinx. Das heil. Abendmahl. Lith. von Bülow. Colorirt. Gr. qu. fol. Berlin, Brigl & Lobeck. 3 Thlr.

Werff, A. v. d. pinx. Die heil. Familie. Nach dem Original auf Stein gez. v. Fz. Stadler. Chines. Papier. Gr. qu. fol. (Aus der 22. Lieferung der k. bayer. Pinakothek.) München, Piloty & Loehle. 2⅔ Thlr.

C. Photographien.

Bläser, Gust. mod. Relief am Westportal der Eisenbahnbrücke zu Dirschau. Phot. v. Lutze & Witte. Schmal qu. fol. Berlin, D. Reimer's Sortim.-Buchhdlg. 1½ Thlr.

Braun, L. del. Die Fürsten-Zusammenkunft in Baden-Baden, nach dem Diner im neuen Schloss am 17. Juni 1860. Qu. fol. Mit Umrissblatt und Benennung der 26 Personen. Stuttgart, Sonnewald. 3 Thlr.

Correggio-Album. In 10 ausgewählten Blättern, nach den vorzüglichsten Werken des Meisters, phot. v. G. Schauer. Mit Text v. Freih. v. Blomberg. Gr. 4. Berlin, Schauer's phot. Anstalt. Geb. 10 Thlr.

Fischer, Prof. K., mod. Goethe. Den 28. August 1849. Nach der Büste phot v. G. Schauer. Auf Tonpapier. Berlin, E. H. Schröder's Verlag. 1 Thlr.

Gerasch, Fz. del. Vier Bilder aus Goethe's Faust. Photogr. Fol. Wien, Kunst- u. Industrie-Compt. für Phot. u. Stereoscopie. $3^1/_3$ Thlr.

Gerasch, Aug. del. Künstler-Maifahrt des Albrecht-Dürer Vereins, Wien am 22. Mai 1860. Nach der Handzeichnung phot. Kl. fol. Wien, Kunst- u. Industrie-Compt. f. Photog. u. Stereosc. 1 Thlr.

Kaulbach's, W. v., Goethe-Galerie, siehe die Zeichnungswerke.

Murillo-Album in 10 Photographien nach den schönsten Werken des berühmten Meisters. Mit beschreibendem Text von Dr. Titus Ullrich. Gr. 4. Berlin, G. Schauer's phot. Anstalt. Eleg. in Leinwbd. mit Goldschnitt 10 Thlr. Einzelne Bl. 20 Ngr.

——— Photographiées d'après les peintures originales. (14 Blatt Photographien nach den in Sevilla befindlichen Original-Gemälden.) Kl. fol. Paris Goupil & Co. Compl. 72 Frs. Einz. Bl. Nr. 1 u. 2 à 8 Frs. Nr. 3 bis 14, à 6 Frs.

Raphael pinx. La belle Jardinière. Nach der Zeichnung v. Tourny. Phot. von Backofen. Imp. 4. Frankfurt a./M., B. Dondorf. 2 Thlr. 9 Ngr.

——— La vièrge au linge. Nach der Zeichnung v. Tourny photogr. v. Backofen. Imp. 4. Ebend. 2 Thlr. 9 Ngr.

——— Vier Sibyllen mit Engeln. Photogr. Gr. qu. 4. Cassel, Scheel. $22^1/_2$ Ngr.

Raphael-Album in 10 Photographien v. G. Schauer. I. Cyclus. Mit Text von Prof. Dr. Ad. Stahr. Gr. 4. Berlin, G. Schauer's phot. Anstalt. In engl. Einband mit Goldschnitt 10 Thlr. Einz. Blätter 20 Ngr.

Schinkel-Album. Auswahl der im königl. Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin aufbewahrten Handzeichnungen Schinkel's. Photog. v. Laura Bette. (Erscheint in 154 phot. Bl. in zwanglosen Lieferungen, bestehend in: Jugendarbeiten Schinkel's a. d. Jahren 1801—3, Reise-Skizzen a. Italien, Frankreich u. Deutschland, Skizzen der berühmten Bilder, die Schinkel f. d. Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung malte, darunter die sieben Wunderwerke der Welt, Theater-Decorationen, Ideen zu unausgeführten Bauwerken, Details und innere Decorationen für ausgef. Bauwerke, vollst. Zeichnungen zu ausgef. Neu- und Umbauten, hist. Compositionen, Grab- und Ehrendenkmale, Garten-Anlagen und Springbrunnen, Meubles, Gefässe u. andere Geräthe.) 1. Lief. (3 Blatt). Kl. qu. fol. Berlin, Grieben. In Umschlag 2 Thlr. Einzelne Bl. 20 Ngr.

Vinci, L. da, pinx. Leda und Jupiter. Nach dem Gemälde gez. v. J. Schäfer. Photog. Hoch 4. Cassel, Scheel. 1 Thlr.

Thorwaldsen, A. mod. Die drei Grazien. Photog. v. J. Albert. Kl. fol. München, Piloty & Loehle. $1^1/_2$ Thlr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Album d. Basler Mission. Bilder aus Indien. Nach Phot. in Stahl gest. v. E. Huber. 1. Heft: Der Nilagiri u. Maisur. Kl. qu. fol. Basel, Bahnmaier & Co. $1^2/_3$ Thlr. Chin. Papier $2^1/_3$ Thlr.

Album für Deutschland's Töchter. Lieder und Romanzen mit Illustr. (in Holzschnitt) v. Götze, Georgy, W. Souchow, E. Geissler u. (lith.) Titelblatt in Farbendruck v. Scheuren. 4. Aufl. Gr. 8. Leipzig, Amelang's Verlag. Geb. 3½ Thlr.

Album von Handzeichnungen im Besitze der Frau Sophie Schlosser geb. du Fay zu Stift Neuburg bei Heidelberg. Nach den Originalen phot. v. J. Keller in Zürich. 2. u. 3. Liefg. (Bl. 7—18.) Fol. Heidelberg, Meder. à Lfg. 7 Thlr. Einzelne Bl. zu verschiedenen Preisen.

Album des Nürnberger Künstler-Vereins. I. Jahrg. (5 Bl. theilweise in Lithog. u. Stahlstich nach Zeichnungen v. C. Jäger, J. L. Raab, J. G. Riegel, F. C. Hösch u. P. Richter.) Qu. fol. Nürnberg, Zeh'sche Buchhandlung. 2 Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 18 Heft. (4 Bl. v. W. Simmler, G. Saal, S. Lachenwiz u. J. W. Lindlar. Qu. fol. Düsseldorf, Elkan, Bäumer & Co. 1 Thlr. 15 Ngr.

Art-Album, the. Sixteen Facsimiles of Water-Colour Drawings by G. Cattermole, T. S. Cooper, R. P. Leitsch, H. B. Willis etc. Engraved (on Wood) and printed by Ed. Evans. (16 Farbendr. mit 16 Bl. Gedichte.) 4. London. (Leipzig, T. O. Weigel.) In Pracht-Einband 7 Thlr.

Berg, Alb. Die Insel Rhodus, aus eigener Anschauung u. nach den vorhandenen Quellen histor., geogr., archäolog., malerisch beschrieben u. durch Originalradirungen u. Holzschnitte nach eigenen Naturstudien und Zeichnungen illustrirt. (In circa 40 Lieferungen.) 1. Liefg. Imp. 4. Braunschweig 1861, Westermann. 15 Ngr.

Bilder-Album deutscher Componisten. (In 5 Mappen.) I. Mappe enth. Mozart, Gluck, Beethoven und Haydn. In ganzen Figuren Lithogr. Gr. fol. Berlin, Moeser & Scherl. 3 Thlr.

Bildnisse berühmter Deutschen. 9 Liefg. (Enthält: J. Grimm, gem. von C. Begas. G. W. F. Hegel, gem. v. Sebbers. K. F. Schinkel, gem. v. F. Krüger. In Kupfer gest. v. L. Sichling.) Kl. fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1½ Thlr. Vor der Schrift 3 Thlr.

Dichter, deutsche, und Denker. Die Schätze der deutschen National-Literatur in Wort u. Bild. Herausgeg. unter Mitwirkung der namhaftesten Schriftsteller u. Künstler v. Ludwig Lenz. I. Bd. (in 12 Liefgn.) 1. Lief. (32 S. mit 11 Illustrationen nach Plockhorst, Th. van Oër, Soltau etc. Imp.-4. Hamburg, Vereinsbuchhdlg. 10 Ngr.

Erinnerungs-Blätter an Nürnberg u. dessen Umgegend aus alter und neuer Zeit. Aus dem Nachlasse der Brüder Georg u. Christ. Wilder, nebst Beiträgen von mehreren anderen Nürnberger Kupferstechern. 18 Blatt. Mit erklärendem Texte. Gr. 4. Nürnberg, Zeiser. In eleg. Mappe 27 Ngr.

Faust. Polygr.-Illustr. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Industrie und geselliges Leben. Mit 72 Kunstbeilagen verschiedener Druckfächer. 7. Jahrgang 1860. Nr. 1—24. Fol. Leipzig, Werl. Viertelj. 2 Thlr.; ganzjährlich 8 Thlr.

Graeb, C. Album von Schloss Babelsberg. 12 Aquarelle in reichstem Farbendruck v. Loeillot, Winkelmann & Söhne u. dem königl. Institut. 2. Aufl. Gr. fol. Berlin, F. Riegel. Cart. 40 Thlr.

Kaulbach's, Wilh. v. Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. 6. Lieferung enth.: Die Kupferstichkunst, gest. v. A. Teichel. Gr. fol. — Die Kreuzfahrer, gest. v. Ed. Eichens. Qu. roy. fol. Berlin, A. Duncker. In Umschlag, mit der Schrift 14 Thlr. 20 Ngr.; vor der Schrift 22 Thlr.; epreuve d'artiste sur chine 28 Thlr. 20 Ngr. Die Kreuzfahrer apart zu 2—5 Friedrichsd'or.

——— Goethe-Gallerie. I. Abtheilung (erscheint in 21 Cartons, in 7 Liefgen. à 3 Blatt): Goethe's Frauengestalten. Nach den Handzeichnungen photogr. v. J. Albert in München und mit der eigenhändigen Unterschrift des Künstlers. 1.—3. Lief. enthält: Lotte (Werther's Leiden.) Adelheid (Götz von Berlichingen). Iphigenie (Iphigenie auf Tauris). — Goethe's Dichterweihe (Zueignung). Dorothea (Hermann und Dorothea). Klärchen (Egmont). Gretchen zur Kirche gehend (Faust). Gretchen vor der Mater dolorosa (Faust). Eugenie (Natürliche Tochter). Imp.-fol. (Höhe der Bl. 38″ 5‴, Breite 28″ 2‴ rhein. Maass.) Die Originale befinden sich im Besitze des Hr. Fr. Bruckmann. Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft. In Umschlag. Subscr.-Preis à Lfg. 32 Thlr. Einzelne Bl. 14 Thlr.

Künstler-Album, Düsseldorfer. Herausgeg. v. Dr. Wolfg. Müller v. Königswinter. XI. Jahrg. 1861. (Enth.: Titelblatt in Farbendruck, entw. u. lith. v. D. Levy Elkan, 24 lithogr. Blätter nach Zeichnungen v. B. Vautier, A. Flamm, A. Tiedemann, A. Siegert, G. Süs, R. Jordan u. m. A. u. 46 S. Text.) Gr. 4. Düsseldorf, Elkan, Bäumer & Co. 3¾ Thlr.

Kunstschätze, die, des Museums in Basel. Photographien nach den Originalen herausgeg. v. d. Vorstande der Kunstsammlung des Museums. 1. Liefg. (Enth. 5 Bl. v. Holbein u. A. Dürer.) Gr. fol. Basel, H. Georg's Verl.-Buchhandlg. 6 Thlr. 20 Ngr.

Lied und Bild deutscher Dichter u. Künstler. Lieder mit Holzschnitten nach Orig.-Zeichnungen von Burger, G. Jäger, Merkel, Neureuther, Patzschke, Schlick u. Thon; geschn. v. J. G. Flegel. (24 S. u. Titel mit 12 Holzschnitten.) Kl. fol. Leipzig, Grunow. Cart. 1 Thlr. 20 Ngr.

Meisterwerke der Kupferstecherkunst des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Herausgegeben v. Dr. A. v. Eye. In photogr. Aufnahmen v. J. Pröckl u. C. Kühn. (In 12 Heften.) 1. Heft (enth. Ritter, Tod u. Teufel v. Dürer. Krankenheilung v. Rembrandt. Heroische Landschaft von J. H. Meyer. Bildniss von P. P. Rubens, von ihm selbst, gest. v. P. Pontius.) Fol. Nürnberg, J. A. Stein. 4 Thlr.

Mois, les douze. Dessins au lavis de Dirk Langendijk. Photogr. v. P. Oosterhuis (12 landschaftl. Bl. mit 2 Seiten Text u. Titel.) Gr. 4. Harlem. (Leipzig, R. Weigel.) In eleg. Mappe 13⅙ Thlr.

Neureuther, E. Randzeichnungen zu Liedern v. Dichtern der Gegenwart. 12 Blätter auf Stein radirt. Tondruck. Gr. 4. München, Mey & Widmayer. In eleganter Mappe 2 Thlr. 12 Ngr.

Olfers, M. v. Himmelsschlüssel u. Gänseblume von einer alten Kindermuhme. In Holz geschn. v. A. Gaber. (23 Bl. incl. Titel.) Imp.-4. Leipzig, Volckmar. Cart. 25 Ngr. Color. 1⅓ Thlr.

Pracht-Album der Dresdner Gallerie in Photogr. 30 Bl., nebst einem von H

Williard entworfenen u. lith. Titelblatte. Kl. fol. Dresden, R. Eich's photogr. Anstalt. In eleg. Leinwand-Mappe mit vergold. Schlosse 18 Thlr.

Rethel, Alf. Das Luther Lied „Eine feste Burg ist unser Gott" bildlich darge stellt. (Des Künstlers letzte Arbeit.) In Holz geschn. v. A. Gaber. (3 Blatt, inmitten der Text.) Qu. fol. Dresden, R. Kuntze. 1 Thlr.

Rohrbach, Dr. C. Deutsche Kunst in Bild und Lied. Original-Beiträge deutscher Maler u. Dichter. III. Jahrg. 1861. (Enth. 22 lith. Blätter, nach L. Clasen, H. Rustige, B. Plockhorst, L. Albrecht u. M. Gr. 4. Leipzig, J. G. Bach's lith. Institut. Eleg. br. 3 Thlr 20 Ngr.

Sammlung von Original-Radirungen und Lithographien Wiener Künstler. Herausgegeben v. Künstlervein Eintracht. (Enth.: Blätter v. Swoboda, F. Laufberger, Jul. Márak, Jos. Brunner, G. Seelos, J. G. Raffalt, C. Grefe und F. Schams. Chines. Papier. Fol u. qu. fol. Wien, Manz & Comp. in Comm. In eleg. Mappe 6 Thlr. 20 Ngr.

Schwind, M. von, VIII allegorische Figuren, der Gerechtigkeit, Klugheit, Weisheit, Frömmigkeit, Treue, Tapferkeit, des Friedens und des Ueberflusses. Nach den Cartons zu den Wandgem. im Saale der ersten Kammer des Ständehauses zu Carlsruhe, gest. v. A. Krüger u. T. Langer. Chines. Papier. Kl. fol. Dresden, E. Arnold. In Umschlag 3 Thlr.

Vogel, J. Album. Natur- und Lebensbilder in Malerei und Vers. Ein Angebinde für Freundinnen der Kunst. 32 Bl. in Holz geschnitten v. Pisan in Paris, mit leichtem Farbendruck. 4. Frankfurt a. M., Dondorf. 1 1/3 Thlr.

B. Architectur, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Album der Kostüme u. Uniformen d. würtemberg. Militairs v. d. Zeit d. 30jähr. Kriegs bis 1854. Ein Beitrag z. Kostümkunde. Qu. 8. Stuttgart, Beck's Verlag 21 Ngr.

Emy, A. R. Lehrbuch der gesammten Zimmerkunst. Aus dem Französischen von L. Hoffmann, Baumeister in Berlin. Neue Ausg. Mit einem Atlas v. 157 (lith.) Tafeln (in qu. fol.) Gr. 8. Leipzig, Brockhaus' Sort. 16 Thlr.

Guilmard, P. Geschichte der Ornamentik. Die wichtigsten Ornamente der verschiedenen Baustyle vom Beginn des christl. Zeitalters bis auf d. Gegenwart. (Mit 42 lith. Tafeln u. 7 Seiten Text.) Kl. fol. Berlin, Grieben. In Mappe 2 Thlr. 20 Ngr.

Haenle, Ad. Architekt. Album. Eine Sammlung verschiedener theilweise ausgef. Baulichkeiten. Façaden, Grundrisse u. Details. 1 Heft. Fol. Uttweil, Uhler. 2 Thlr. 24 Ngr.

Holz, F. W. Sammlung architektonischer Entwürfe zu öffentlichen u. Privat-Gebäuden. (In 120 Blättern oder 6 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. Berlin, Grieben. In Mappe 4 Thlr.

Journal für Architekten und Bauhandwerker. Zur Veröffentlichung aller im Gebiete der Baukunst, der Baugewerbe und der Industrie vorkommenden Neuheiten, Erfindungen und Verbesserungen; mit besond. Rücksicht auf Construc-

tionen in Stein, Cement, Holz und Eisen. Herausgeg. u. redig. v. G. Töbelmann, Maurer u. Zimmermeister, u. H. Kämmerling, Maurermeister. I. Jahrgang. (1860, in 6 Heften.) 1—3. Heft. (Enth. 10 gest. Tafeln und 2 lith. Taf. in Tondr. u. 26 Bl. Text). Fol. Berlin, Nicolai'sche Verlagshdlg. 2 Thlr.

Kretschmer, A. und **Dr. K. Rohrbach.** Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum 19. Jahrh. (In 10 Liefgn.) 1—3 Liefg. (Enth. 10 lith. Tafeln in Farbendr. und Text-S. 1—36). Leipzig, Bach. à Lfg. 2²/₃ Thlr.

Lindenschmit, L. Die vaterländ. Alterthümer der fürstl. Hohenzoller'schen Sammlungen zu Sigmaringen beschrieben u. erläutert. Gr. 4. Mainz, V. v. Zabern. 9 Thlr. — Prachtausg. 12 Thlr.

Sacken, Dr. E. Katechismus der Baustyle oder Lehre der architekt. Stylarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst einer Erklärung der im Katechismus vorkommenden Kunstausdrücke. Mit 88 in den Text gedruckten Abbildungen. Kl. 8. (XII u. 160 S.) Leipzig, 1861, Weber. 15 Ngr.

Schulz, H. W. Denkmäler der Kunst d. Mittelalters in Unter-Italien. Nach dem Tode des Verfassers herausg. v. Ferd. v. Quast. 4 Bde. mit Atlas. Gr. 4. u. qu. fol. Leipzig, Brockhaus. Cart. u. in Mappe 120 Thlr.

Vases en Grès des XVI et XVII Siècles. (Composant) de la Collection de M. W. de Weckherlin, Conseiller d'État, Secretaire de S. M. la Reine des Pays-Bas à la Haye. (41 photogr. Blätter: Vasen u. Krüge u. 2 S. Text.) Imp. 4. Haag, Nijhoff. In eleg. Leinw.-Mappe 28 Thlr. 17½ Ngr.

III. Kunst-Litteratur.

Baader J. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. 8. (VI und 112 S.) Nördlingen, Beck 15 Ngr.

Denkmäler, die, der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau. (VIII u. 240 S. mit 1 Grundriss.) Kl. 8. Breslau, Hirt. ¼ Thlr.

Eitelberger, R. v. Kunstarchäologische Skizzen aus Friaul. (Mit 2 lithogr. Taf. und 14 Seiten mit eingedr. Holzschnitten. Imp.-4. (Aus den Mittheilungen der Centr.-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale.) Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei. (Gerold's Sohn.)?

Eye, A. v. Leben und Wirken Albrecht Dürer's. 8. (VI u. 526 S. mit 1 Tab.) Nördlingen, Beck. 2⅙ Thlr.

Guhl, E. und **W. Koner,** Das Leben der Griechen und Römer. Nach antiken Bildwerken dargestellt. I. Hälfte: Griechen. Mit 317 in den Text eingedr. Holzschnitten. (XIV und 324 Seiten.) Gr. 8. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlg. 2 Thlr.

Müller, And. Ein Kupferstich von Rafael in der Sammlung der k. Kunst-Academie zu Düsseldorf beschrieben. Nebst einem Facsimile des Stiches von Rafael u. einer Photogr. n. Marc-Antonio. 4. (24 S.) Düsseldorf, J. Buddeus. 2 Th.

Müller, H. A. Der Dom zu Bremen. Mit Holzschnitten u. lith. Taf. 4. Bremen, Müller. 2 Thlr.

Niedermayer, A. Kunstgeschichte der Stadt Würzburg 8. (VIII u. 123 S.) Würzburg, Kellner. 1⅓ Thlr.

Ramboux, F. A. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters. Gr. fol. (Mit 125 lith. Taf. u. 7 S. Text.) Cöln, (Eisen's Verlag.) Cart. 25 Thlr. Prachtausg. in 3 Theilen 40 Thlr.

Schnaase, C. Geschichte der bildenden Künste. 6. Bd. Mit Holzschnitten. Düsseldorf, J. Buddeus. 7 Thlr.

Verzeichniss neuer Kunstsachen, als: Kupfer- und Stahlstiche, Lithographien etc. Prachtwerke etc., welche im J. 1860 erschienen sind, mit Angabe der Preise u. der Verleger. Nebst einer nach den Gegenständen geordneten Uebersicht. III. Jahrg. 2 Hälfte. 8. Leipzig, R. Weigel. 14 Ngr.

Weigel's R. Kunstlagercatalog. 30 Abthlg., enth. Kunstbücher. 8. (64 Seiten) Ebend. 1/4 Thlr

Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst. Herausg. von F. v. Quast und H. Otte. 1. und 2. Bd. Imp.-4. Leipzig, 1856—60. T. O. Weigel. Broch. à Bd. 10 Thlr.

IV. Die wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

d'Arco, C. Delle arti et degli artefici di Mantova. Notozie raccolte ed illustrate con disegni e documenti. Disp. 17—29. 4. Mantova 1859. à Heft 15 Ngr.

Castelnau, Alb. La Renaissance en Italie. Zanzara. 2 Vol. 12. (287 und 235 S.) Bruxelles, 2 1/3 Thlr.

Claesen, C. Motifs de décoration extérieure et intérieure, appliqués aux édifices publies, comme aux habitations des particuliers; Sculpture, Marbrerie, Peinture, Menuiserie. Recueil publié avec le concours des principaux architectes et artistes ornemanistes du royaume. (In 20 Lfgn. a 6 Bl.) 1—4 Livr. Gr. 4. Brüssel, Schnée. à Lfg. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferrari, Marcello, Les Ornements de Raphaël. Peints à Rome dans la galerie des loges au Vatican. Reproduits sur place, au tiers de la grandeur naturelle. Dessinés sur pierre en chromo-lith. par A. Colette. (4 lith. Tafeln in Farbendr.) Gr. fol. Paris, Bohné. 15 Thlr.

Galerie, la, des portraits de Mlle. de Montpensier. Recueil des portraits et éloges en vers et en prose des seigneurs et dames les plus illustres de France, la plupart composés par eux mêmes, dediés à son Altesse Royale Mademoiselle. Nouvelle édition, avec des notes par Ed. de Barthélemy. 8. (XVI und 566 S.) Paris, 1860. 2 1/2 Thlr.

Guizot, Études sur les beaux-arts en général. Nouvelle édition. 18. (423 S.) Paris. 1 1/6. Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Rembrandt.

Zusammenstellung von Nachträgen u. Zusätzen zu Bartsch's Catalogue raisonné de l'oeuvre de R. von J. J. Linck pag 31



